

Antonela Marić

Anatomija kriminalističke serije:

antijunakinje
i stereotipi



IZDANJA FILOZOFSKOG FAKULTETA SVEUČILIŠTA U SPLITU
EDITIONES FACULTATIS PHILOSOPHICAE UNIVERSITATIS SPALATENSIS

IZDANJA FILOZOFSKOG FAKULTETA SVEUČILIŠTA U SPLITU
EDITIONES FACULTATIS PHILOSOPHICAE UNIVERSITATIS SPALATENSIS

Nakladnik:

Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet
Poljička cesta 35, 21000 Split

Odgovorna urednica:

prof. dr. sc. Ina Reić Ercegovac, dekanica

Recenzenti:

Marijana Erstić
Ana Bukvić

Lektura:

Petra Božanić

Naslovnica:

Jurica Marinković

Grafička obrada:

Redak d.o.o., Split

ISBN (Tisak): 978-953-352-120-6

ISBN (Online): ISBN 978-953-352-153-4

Tiskano izdanje odobrilo Vijeće Filozofskog fakulteta u Splitu odlukom od 20.11.2024.

Online izdanje odobrilo Vijeće Filozofskog fakulteta odlukom od 17. lipnja 2026.



Antonela Marić

ANATOMIJA KRIMINALISTIČKE SERIJE:
ANTIJUNAKINJE I STEREOTIPI



Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet
Split, 2026.

SADRŽAJ

Uvod.....	5
TV produkcija, serije i TV mreže.....	8
Oblici serijske naracije.....	14
Narativni sadržaj i ton TV serije	22
Televizijski žanrovi.....	24
Prostor i mjesto kao protagonisti	34
Eulogizirani gradovi	43
Imma Tataranni: zamjenica državnog odvjetnika.....	49
Profesija, tradicija i zebraste košulje	52
Ženski i obiteljski odnosi	54
Istrage Lolite Lobosco	58
Serijska <i>Le buone madri</i>	63
Nasilje kao sredstvo gubitka identiteta.....	66
Nasilje i tradicija.....	69
Antijunakinje i nasilje.....	74
Zaključno: televizijske serije proizvod su kulturne industrije	83
Kazalo imena.....	87
Literatura i web izvori.....	91

UVOD

Ne bismo pogriješili kad bismo ustvrdili da je do ne tako davne prošlosti kriminalistički žanr, podjednako u književnosti te na filmu i televiziji, bio dominantno maskuliniziran. Ako bismo pokušali opisati stereotipiziranoga glavnog junaka, detektiva, policijskog inspektora ili privatnog istražitelja, to bi, pojednostavljeno, odgovaralo opisu tzv. *hard-boiled* detektiva, duhovitog i elokventnog, sklonog nasilju, piću i pomalo mizoginog u odnosu prema ženama. Takvu su razmišljanju svojstvene, kako sugerira Heather Worthington (2011.), patrijarhalno podgrijavane, rodno uvjetovane „muške tjeskobe“ i predrasude o ženama, posebno o onim ženama koje se ne libe akcije, što po svojoj prirodi ugrožava tradicionalna profesionalna postignuća njihovih muških kolega. Nešto poslije se u kriminalističkom žanru, osim uobičajenih istraga zločina, uglavnom ubojstava i pljačke, istražitelji sve više zanimaju za neke druge elemente, poput psiholoških, kao i za dominaciju intelekta, za kognitivne elemente, odnosno za primjenu znanstvenih postignuća u istraživanjima. Moderan detektiv, s razvojem tehnologije, uz tradicionalne metode upotrebljava znanstvene spoznaje, medicinu i forenziku. Ženski likovi uglavnom su ograničeni na amaterizam i na istraživanje zločina (često jer žele nekomu biti od pomoći, iz karitativnih pobuda), bez mogućnosti razvoja pravog profesionalizma. Sedamdesetih se godina prošlog stoljeća, s pojavom feminističke kritike, situacija znatno mijenja, tako da danas postoji mnogo primjera uspješnih detektivkâ, koje su otvorile vrata za preispitivanje nekih drugih (rodnih) pitanja i načela jednakosti. Mogli bismo reći da je sve navedeno prisutno u književnim djelima, jednako kao i u vizualnom mediju.

Ova knjiga, nepretenciozno, kratkom kronikom razvoja i povijesti nastanka filmske i televizijske produkcije pa sve do razvoja kableske televizije nastoji, u svojem prvom dijelu, sažeto prikazati oblike serijske televizijske naracije, nudeći pojašnjenja na primjerima televizijskih serija, raščlanjujući ih formalno prema njihovim osnovnim značajkama. Televizijske su serije kulturni proizvod koji primarno želi doprijeti do svoje publike. U tu svrhu rabi serijske oblike

i standardizirane elemente s različitim konceptima sadržaja, od obrazovnih i informativnih do zabavnih i kulturnih sadržaja koje povezuju zajednička obilježja. Utvrditi elemente serijalnosti također je jedan od zadataka koje smo si zadali otkriti u drugom dijelu knjige. Serije možemo razlikovati po komičnom, ozbiljnom ili dramatičnom tonu, koji se često pojavljuje u kombinaciji s drugim značajkama, počevši od stila pripovijedanja i jezika. Kako bi se realizirala kriminalistička fikcija, potrebno je ispuniti određene prostorne i vremenske pretpostavke. Između ostaloga, u knjizi se govori o ulozi prostora te sugerira da je prostor po antropološkim karakteristikama, povijesti i tradicijskoj kulturi jednako važan protagonist u kriminalističkoj fikciji, kao i glumci s kojima se susrećemo i s kojima se identificiramo.

U drugom dijelu knjige donose se primjeri talijanskih televizijskih kriminalističkih serija, s naglaskom na serije u kojima glavnu ulogu imaju žene. Te su žene daleko od savršenstva, drukčije su i samostalne, ne robuju stereotipima, ponekad su i mračne te se po svim drugim svojim značajkama mogu opisati kao antijunakinje. Prva serija koju u tekstu analiziramo jest TV serija o Immi Tataranni. U tom poglavlju, između ostaloga, upućujemo na složene obiteljske odnose, poglavito na odnos majke i kćerke. Zanimljivost serije dijelom se ogleda i u tome što glavna junakinja otvoreno pokazuje svoje nesavršenosti dok govori o zahtjevnoj i iscrpljujućoj ulozi poslovne žene koja pokušava pomiriti privatnu i profesionalnu sferu. U istragama Lolite Lobosco također se prikazuje emancipiran lik policijske profesionalke, koja ne robuje stereotipima, koja prezire društvene norme i koja predstavlja prototip moderne samosvjesne žene. Spominje se i Petra Delicato, inspektorica koja također osjeća teret patrijarhalnog društva dok sudjeluje u istragama. Međutim, ona ima prigodu istražiti ne samo mogućnost integracije žene u tradicionalno mušku profesiju temeljenu na snazi i autoritetu već i sama može kritizirati institucije i prikazati otpor tih institucija prema angažmanu žene i njezinu odgovoru na svoju poziciju i načinu na koji se postavlja prema tzv. ženskim pitanjima.

Serija *Le buone madri* stavlja žene majke u središte događanja i prikazuje njihovu transformaciju osvješćivanjem o nemilosrdnim okolnostima u kojima žive sve do pobune protiv svojih obitelji. U seriji *Le buone madri* fokus je na ženama koje guši nasilna okolina sa strogim i nelogičnim pravilima, naslijeđenim devijantnim patrijarhalnim oblikom suživota na talijanskom jugu, duboko utkanim u lokalnu tradiciju i život klanova kriminalnih organizacija.

U poglavlju o antijunakinjama i nasilju raspravlja se o oblicima nasilja te govori o ponešto drukčijem nasilju, onom „ženskom“, koje ne rehabilitiramo, ali ga na određeni način razumijemo. Percipiramo ga kao neku vrstu ženskog maskuliniteta i kao reakciju na nepravdu i inertnost sustava.

U knjizi se također govori o elementima serijalnosti koji su važni zbog utjecaja na strukturu serije. Sugerira se da su neki od najvažnijih elemenata u kvalitetnim TV serijama zanimljivost narativnih linija i realističnost, što seriji jamči dobar prijam u publike.

Zaključno bismo mogli reći da je pojava snažnih i emancipiranih žena u filmovima i u televizijskim serijama sve češća i sve važnija; da to više nije samo poneki film ili poneka serija koja donosi glavne ženske uloge. Protagonistice preuzimaju ulogu lučonoše kako bi uputile na potrebu većeg političkog, društvenog i osobnog angažmana te prikazale ono što obično nazivamo „ženskom perspektivom“. One se ne srame prikazati (na filmu, u tekstu, u životu) čitav koloplet emocija, od posvemašnje iskrenosti, ponekad i autoironije, do mudrosti i profesionalnosti, ponekad opskurnosti i nedostojnosti; ali uvijek s namjerom da ništa ne skrivaju, nego da prikažu život u svim nijansama, s posebnom porukom da su sposobne nositi se s akutnim društvenim problemima i doprijeti do istine za koju se bore.

TV PRODUKCIJA, SERIJE I TV MREŽE

Ako upotrijebimo izraz *storytelling*, vjerojatno ćemo odmah pomisliti na oblik naracije koji podrazumijeva pričanje priča, prepričavanje nekih zanimljivih sadržaja. Međutim, sasvim je jasno da *storytelling* ima i svoju tekstualnu, zvučnu, ali i vizualnu dimenziju, koja se s jednakim žarom želi približiti publici i općiniti je svojim sadržajima. Baš kao što je u usmenoj književnosti namjera pripovjedača bila uspostaviti emotivan odnos s publikom i kolektivno je uključiti u naraciju, tako je i namjera vizualnih medija uspostaviti odnos s publikom, predstaviti joj fikcijsku stvarnost i ponuditi osjećaj sudioništva u takvoj stvarnosti. Uz vizualni medij, to je uvijek izazovan zadatak. Vizualni oblici naracije sadrže elemente serijalnosti u svojim različitim segmentima, koji se manifestiraju preko zajedničkih obilježja poput medijskog okvira, epizoda, tema, glumaca ili zajedničkog emotivnog iskustva. Ne ulazeći u tekstualne oblike serijalnosti, namjera je ovoga poglavlja kratko prikazati početke nastanka serijske produkcije, od nijemog filma do serijalnosti na kabelskim televizijama.

Velik uspjeh serijske produkcije prvog nijemog filma u Francuskoj, filma u nastavcima, bio je pokazatelj da bi se publici mogla svidjeti serijska naracija, po uzoru na feljtone (kao oblika tekstualne serijske naracije) i druge priče u nastavcima. Zahvaljujući inventivnosti braće Pathé, kao prvoosnovanoj filmskoj i distribucijskoj kući, 1902. godine snimljen je prvi dio serije *Pasija* (*La passion*), drugi dio 1903., a treći 1904. godine. Mogli bismo, stoga, reći da je u Francuskoj tada rođena filmska serijalnost. Cilj je serijalnosti od samih početaka ostvariti komercijalni uspjeh sinergijom svih raspoloživih intelektualnih, glumačkih i umjetničkih sposobnosti. Daniela Cardini (2004.), citirajući Alberta Abruzzesea (1984.), upućuje na to da je film nastao u 19. stoljeću zahvaljujući rekonstrukciji književnih elemenata, odnosno transformacijom književnog pisma i njegove sposobnosti da evocira, sugerira, proizvede slike, odnosno da se dogodio prijelaz s književnog opisivanja slika na vizualno 'pisanje' slika. Iz te perspektive, film se, između ostaloga, pojavljuje kao tehnološki odgovor na inovaciju koja postoji unutar književnih oblika, a koja pretpostavlja postojanje serijalnosti. Fenomen

kinematografske stvarnosti je, osobito u Sjedinjenim Američkim Državama, izrodio fenomen filmskih zvijezda. Cardini navodi da je zahvaljujući uspjehu takva serijskog prikazivanja filmova, nastao kult dive koja je toliko očarala publiku da je to najčešće dovodilo do apsolutne adoracije glumaca poput (tada slavni) Charlieja Chaplina, Rudolfa Valentina, Grete Garbo i drugih.

Pojava serijske produkcije u kinima u Sjedinjenim Američkim Državama podilazi publici, rukovodi se komercijalnom logikom te zbog navedenih razloga dolazi do razvoja kinoindustrije, koja uključuje i produkciju filmova i povezanih aktivnosti. Kino sale se, naime, otvaraju iz komercijalnih razloga i postaju mjesta susreta. Cardini navodi podatak iz 1901. godine, koji govori o nekoliko stotina kina u Sjedinjenim Državama i Francuskoj, a 1903., nepune dvije godine nakon, Amerika već ima sedam tisuća kina i taj broj eksponencijalno raste svake godine. Braća Pathé su otvorili kino u Sjedinjenim Državama. S obzirom na duljinu trajanja njihovih filmova, oni se ondje nisu mogli prikazati u cijelosti jer su bili predugi. Distributeri su ih tada počeli dijeliti na segmente, čime je, kako navodi Cardini (31), nastalo nešto što se može smatrati „embrionalnim oblikom filmske serijalnosti“. Drugi je važan element bio komični žanr, koji je reproducirao prizore iz obiteljskog života s mnogo serijskih i repetitivnih elemenata. Međutim, serijalnost u punom smislu riječi proizlazi iz kombinacije tiskovina i kinematografije, kada su tiskovine objavljivale romane u nastavcima, koji su se krajem tjedna prikazivali u kinima. Braća Pathé tu su uspješnu formulu reproducirali u Europi. Kino je tada osvojilo srednju klasu, pa je napravljen sustav koji kontrolira proizvodnju, distribuciju i potrošnju filmova te je čak bilo moguće snimati filmove po narudžbi. Monopolizacija proizvodnje filmova i distribucije, uspostavljena u Sjedinjenim Američkim Državama, kombinira strukturalne osnove serijske proizvodnje¹ i distribucije s iskustvom pozornice i kazališnim iskustvom.

Postupno se, s razvojem tehnologije, filmska produkcija, uključivo i ona serijska, seli u privatne domove, na televizijske ekrane. Kako ispravno upućuje Gianluigi Rossini (2016.), svi oblici radio i TV *broadcastinga* usko su vezani za

¹ Veliki redatelj David Wark Griffith zaslužan je za strukturalne osnove razumijevanja i postavljanja filmskog kadra, postavke načina i kontinuiteta kretanja u prostoru, koji se sastoji u načinu postavljanja kamere. Cardini (33) navodi da se tehnika snimanja D.W. Griffitha, sastojala u tome da, ako postavi kameru s jedne strane neke kretnje, u sljedećem kadru nužno ostaje s te iste strane. Uz to, prvi položaj kamere koristi se dva puta, a ponavljanje postaje dio jezične strukture kinematografije. Još jedno važno načelo pravila snimanja je otkrivanje mogućnosti snimanja više kadrova iz istih kutova i njihovog spajanja tijekom snimanja.

modernizaciju jer upravo u želji za modernizacijom i napretkom radio i televizija građanima postaju odličan medij distribucije informacija. Naravno, oba se medija ubrzano razvijaju. Rossini razlikuje dva osnovna oblika: britanski i američki *broadcasting*, pri čemu je britanski javni sustav (uglavnom prisutan u cijeloj Europi), monopolistički, u službi države (dok u jednom trenutku ne postane privatno-javni kombinirani sustav), a američki je sustav komercijaliziran, podijeljen na TV kanale i financiran reklamama.

U Italiji je televizija nastala pedesetih godina prošlog stoljeća, nešto kasnije nego u drugim državama na starom kontinentu. Talijanska radiotelevizija, RAI (*Radiotelevisione italiana*), postala je monopolizirani javni servis. Zahvaljujući, između ostaloga, i nacionalnoj strategiji od sjevernih talijanskih regija do juga i otoka brzo je narastao broj pretplatnika prve nacionalne televizije RAI, s ciljem da, kako kaže Rossini (131) po ugledu na BBC, „informira, educira i zabavi“. Tek je 70-ih godina 20. stoljeća, nakon više sudskih postupaka u kojima su privatnici u svađama između privatnih televizija i države² utuživali za svoja prava, došlo do osnivanja privatnih televizija s komercijalnim programima. Proći će još dva desetaka godina dok se zakonskim okvirom jasno ne regulira suživot nacionalne i privatnih televizija i razgraniče njihova prava (korištenje etera, repetitori, kabela TV itd.). Tada su privatne televizije (manjim dijelom čak i RAI) započele ubrzano uvoziti strane filmove i serije, što je bilo ekonomski prihvatljivije od vlastite produkcije. RAI je, s druge strane, upravo stoga što je imao vlastitu produkciju, preferirao oblik miniserija (*Storia di Anna*, RAI 1, 1981.), u kojima se upućivalo na neke probleme u javnoj sferi, u društvu, poput rasta ovisnosti, organiziranog kriminaliteta, terorizma i sl. Tadašnja najglasovitija talijanska serija, popularna uspješnica *La Piovra* (RAI 1, 1984. – 2001.), od prvotne se zamisli do kasnije realizacije razvila u globalno najpopularniju talijansku seriju.

Bila je to najuspješnija talijanska serija u inozemstvu i kao takva predstavlja možda ponajbolji obrazac kako je televizija RAI zamislila oblike serijalnosti. *La Piovra* je bila zamišljena kao miniserija i trebala je završiti unutar jednog ciklusa. Međutim, toliki je uspjeh doživjela kod publike da je mreža odlučila napraviti još

² Cardini navodi da je od presudne važnosti (unatoč postojanja i nekih ranijih odluka suda) bila sudska odluka od 28.07.1976. kojom se nalaže razbijanje monopola RAI i liberalizacija etera. (146) Tržište se otvara konkurenciji, što utječe i na sadržaj programa pojedinih televizijskih kuća. Od 1981., Berlusconi sustavno kupuje filmove od tri velike kuće: CBS, NBC i ABC, s ciljem da bude uspješniji od konkurencije (147), a svakako se vodi računa i o privilegiranom razdoblju dana, odnosno satu emitiranja TV programa. Mogli bismo, stoga, kazati, da su televizijske serije stigle u Italiju iz uvoza.

ciklusa. *La Piovra* (1, 2, 3 i 4) predstavlja neku vrstu hibridne serije koja objedinjuje policijski i akcijski žanr, misterij i socijalnu problematiku uz isprepletanje odnosa dobra i zla, dramu i tragediju, objedinjenu u borbi protiv mafije te s još mnogo drugih tema, s Micheleom Placidom u glavnoj ulozi. Mogli bismo reći da Commisario Cattani utjelovljuje sve osobine modernih protagonista, poslije još bolje i uspješnije istaknute u kasnijim sezonama: izvorne lokalne elemente, dvojbe, pesimizam, slabosti, strasti, hod na rubu zakona i druge bitne značajke. S ubojstvom popularnog Cattania na kraju četvrte sezone, u novoj sezoni *La Piovra* 5, seriji opada popularnost. Isto je i s *La Piovra* 6, a u sedmoj joj sezoni, zahvaljujući povratku omiljenog inspektora, iako samo preko *flashbackova*, popularnost raste. Ne želeći ulaziti dublje u tematiku serije, motive, itd., možemo ustvrditi da je upravo omiljeni lik inspektora onaj koji objedinjuje i povezuje seriju te da on ovdje predstavlja temeljni element serijalnosti.

Devedesetih godina 20. stoljeća snimaju se još neke zanimljive policijske serije, ali i serije s medicinskim temama koje se, osim života u bolničkom okružju i dalje bave dnevnim pitanjima, emocijama i svakodnevnim temama. Jedna od najpoznatijih, *Un medico in famiglia* (adaptirana prema španjolskoj seriji *Médico de familia*), serija je koja označava blagu promjenu paradigme RAI-a prema „industrializaciji proizvodnje“ televizijskih serija (Cardini). Od ostalih „medicinskih“ serija snimljenih početkom novog milenija, valja spomenuti *Incantesimo* (RAI, 1998. – 2008.), seriju koju je u deset sezona prikazivanja pogledalo više milijuna obožavatelja. Još jedna serija koju valja spomenuti, a čija je radnja fokusirana na događaje u trgovačkom centru, jest *Centovetrine* (Canale 5, 2001. – 2016.), a zanimljiva je (osim po tome što je nije producirao RAI, nego privatna kuća) i po tome što je organizirana po narativnim segmentima. Dakle, osnova naracije nije više pojedina epizoda, kako je to slučaj u američkim serijama, nego je podijeljena u segmente od više epizoda, koji zajedno tvore narativnu cjelinu. Očita je namjera kongruentniji prikaz likova i bolje razumijevanje radnje. Još jedna od značajka serijalnosti RAI-ja i Mediaseta jest prilagodba serija. Naime, izvorno britanske, američke i australske serije postupno su se adaptirale, izgubile su izvorna svojstva i lokalne značajke te su se prilagođavale talijanskim gledateljima, tako da se (posebno zahvaljujući prijevodu i titlovima) serije doživljavaju u potpunosti kao izvorni talijanski proizvod.

Takav format serije, smatra Cardini, time se redefinira (uključivo čak i „definiciju žanra“), te sasvim „integrira u nacionalno socio-kulturno tkivo“ (215). Svakako treba naglasiti i kredibilitet radnje i likova tih serija te vjerodostojnost

strukture i *settinga*, koji kontekstualno prikazuju svakodnevicu, kao i prilagodbu priče talijanskom kontekstu. Valja ovdje još uputiti na politiku kuće, odnosno upravljačke odluke koje uvjetuju programske razlike, a koje onda utječu i na strukturu publike. Naime, serije RAI-ja prikazuju se u večernjim satima, u tzv. *primetime* terminu, dok se Mediaset, primjerice, za svoje najpopularnije serije poput *Beautiful* (izvorno *The Bold and the Beautiful*, CBS 1987. –), odlučuje na tzv. *daytime* termin. Razlika je i u komercijalnom sadržaju, u broju reklama koje RAI oglašava maksimalno jednom u dvadeset pet minuta, a čiji sadržaji u slučaju privatnih medijskih kuća često prekidaju emitiranje. Uistinu su se te dvije multimedijske kuće kod snimanja serija odlučile za različite strategije, koje su uvjetovane prvenstveno drukčijom pozicijom na tržištu. Razlikuju ih snažno ili manje snažno usmjerene promotivne aktivnosti, način snimanja serija, odnosno različiti prateći sadržaji (parlaonice, igre, kvizovi, intervjui) te oblici proizvodnje tih sadržaja, a koji ih čine jedinstvenima i razlikuju, u konačnici, od stranih serija koje su im svojedobno poslužile kao modeli.

Krajem 90-ih godina 20. stoljeća i početkom novoga milenija dogodio se još jedan važan korak prema serijalizaciji. Naime, u Sjedinjenim Američkim Državama su se pojavile kabelske i satelitske televizijske mreže, koje su zbog atraktivnih sadržaja privukle mnoge pretplatnike. Prvi takav kanal bio je HBO (*Home Box Office*), koji je svoju ponudu bazirao na filmovima i sportskim sadržajima. Međutim, kako je HBO predstavljao neku hibridnu vrstu između kina i TV pretplatnika, tadašnja uprava odlučila se na vlastitu produkciju originalnih i atraktivnih sadržaja. Jedna od prvih serija u produkciji HBO-a jest *Sex and the City* (1998. – 2004.), koja je snažno utjecala na kulturu muško-ženskih odnosa jer su glavne uloge bile ženske, a muške sporedne. Četiri glavne protagoniste otvoreno su razgovarale o seksualnim odnosima, drugim privatnim i poslovnim odnosima, o trivijalnim stvarima, modi, svakodnevnim temama, muškarcima i slično.

Još jedna serija koja je revolucionarno promijenila pogled na serijalnost, prema Sepinwallu (2014.), jest serija *The Sopranos* (1999. – 2007.), koja je premašila sve rekorde gledanosti. Financirana je s vrlo visokim budžetom od dvaju milijuna dolara po epizodi (Rossini) iako je *cast* bio relativno nepoznat. Odabir starijeg, do tada ne toliko poznatog glumca kao glavnog protagonista (James Gandolfini), da glumi ulogu kriminalca, člana mafije, bila je strateški vrlo uspješno provedena. Strategija HBO-a bila je i ostala antitelevizijska jer nisu morali poštovati nikakve uobičajene procedure, nema reklama, nema programskih emisija, nisu se libili upotrebljavati u serijama do tada nezamislivo

vulgaran jezični izraz, psovke (npr. vestern *Deadwood*, 2004. – 2006.) i slično (Edgerton, Jones, 2009.), tako da se cijela politika svodila na nepoštivanje svih poznatih televizijskih pravila. Dapače, to je bio strateški odabir.

Uz HBO tada se javljaju i druge kabelske televizije sa sličnom programskom strukturom, ali tematski različitim sadržajima. HBO sa svojim je politikama, smatra Rossini, proizvela „sistemski potres“ (99). Svakako treba spomenuti NBC, koji nudi sadržaje poput serije *Friends* (1994. – 2004.), uglavnom *sit-com*e, te CBS, koji je sa serijom *CSI* (2000. – 2016., 2021. –) dosegnuo milijunske brojeve gledatelja po epizodi. Važne kabelske televizije jesu još i Showtime, AMC i FX, i sve one slijede antitelevizijsku politiku po uzoru na HBO odabirući serije s temama likova odbačenih od društva, negativce, antijunake, prikaz akutnih društvenih situacija i problema.

Modaliteti nekadašnjeg gledanja filmova i televizije danas su se promijenili. Od braće Pathé i kolektivnog kinoiskustva, zajedničkog gledanja televizije i nestrpljivog iščekivanja tjednih epizoda, iskustvo se promijenilo i ono više nije isto. Mogli bismo kazati da se kolektivno iskustvo transformiralo u individualno.

OBLICI SERIJSKE NARACIJE

Povijesno gledajući, oblici cikličke, serijske naracije oduvijek su imali važno mjesto u strukturi narativnih oblika. Ono što obilježava neposrednu vrstu usmene naracije, osim neizostavnog sudjelovanja pripovjedača i publike, jest namjera da zabavi i ponudi publici osjećaj sudioništva, uz obvezatnu interakciju kao dio performansa. Nije potrebno posebno napominjati da su takvi oblici pučke zabave obilovali vjerovanjima, predanjima i pričama o neposrednim događajima, počevši od orijentalnih priča iz ciklusa iz *Tisuću i jedne noći*, Homerove *Ilijade* i *Odiseje*, do Sacchettijevih *Tristo novela* i Boccacciova *Dekameron*a, pa (kad govorimo o talijanskoj književnosti) sve do kasnijih epskih spjevova s glavnim junacima poput npr. Morgantea ili Orlando. Obilježje je tih djela ciklička repeticijska, tj. elementi koji se ponavljaju i isprepleću, koji se nastavljaju na prethodne elemente i ugrađeni su u priču. Oni su povezani zajedničkim okvirom, temama, likovima, strukturom i sl. Kad govorimo o samim počecima usmene predaje, valja se prisjetiti i onih najkraćih oblika, poput *exempluma* ili *fabliauxa*, iz kojih se kasnije razvija novelistička tradicija. Ono što će nas ovdje zanimati nisu kratki narativni oblici u pisanoj formi, nego poseban oblik naracije, a to je televizijska naracija, televizijske serije, koje smatramo jednako vrijednim oblikom vizualne umjetnosti kao i film. U novije vrijeme, posebno u posljednjem desetljeću, s obzirom na pojavu Netflix-a i financijski moćnih produkcijskih TV kuća, svjedoci smo pojave znatnog broja TV serija na visokoj produkcijskoj razini, koje nadilaze okvire tradicionalnog *sit-coma* i uspjehom mogu parirati vrhunskim filmskim produkcijama.

Rekli smo da je zajedničko obilježje TV serija serijalnost, cikličnost, ponavljanje istih elemenata i zajednički narativni okvir. Taj novi kulturni televizijski proizvod, nastao s pojavom novog TV medija, upotrebljava serijske oblike proizvodnje i određene standardizirane elemente sa željom da se prilagodi i dopre do što većeg broja publike. Svakako valja spomenuti različite oblike serijskog TV sadržaja, od obrazovnih i informativnih sadržaja do zabavnih i kulturnih sadržaja. Te sadržaje povezuju određene zajedničke značajke, od prostora do

voditelja, sudionika i suradnika, glumaca, tema, i sl., dakle jedan zajednički okvir koji će udovoljiti očekivanjima publike. To se odnosi čak i na pojavu promidžbenih poruka, koje su organizirane kao kratki zabavni informativni *clipovi*, koji prekidaju radnju TV serija (npr. *Coca Cola*, *Lays* i sl.) iz komercijalnih razloga.

Zabavni i informativni sadržaji također slijede određenu programsku matriku, koja uključuje ponavljanja, informacije, iskustva, glazbenu podlogu i drugo. Ono što će nas zanimati u ovom dijelu jest proizvodnja serijskog televizijskog sadržaja, koji uglavnom nema uporište u stvarnim događajima, nego se temelji na fiktivnim elementima, izmišljenim likovima i sadržajima. Zanimat će nas serijski sadržaji, uključivo i TV serije, odnosno razvoj TV sadržaja. Prije nego se osvrnemo na vrstu televizijske serije (*soap*, *televizij*, *TV drama*), reći ćemo nešto o oblicima TV serija, koje ćemo podijeliti u klasične, antologijske i epizodičke, TV serijal, miniserije i hibridne serije.

Klasične serije podijeljene su na epizode i ciklički ponavljaju iste situacije i iste likove. Svaka od epizoda, u trajanju od pola sata do sat vremena, samostalna je te nema posebnih prostorno-vremenskih odstupanja iz epizode u epizodu. Epizode su povezane time što su dio istog, poznatog mikrokozmosa. Stalno se ponavljaju slične situacije s istim likovima, slična mjesta i poznati protagonisti te nema posebnih promjena iz jedne epizode u drugu. Epizode su, dakle, povezane poznatim fiksijsko-narativnim okvirom u svim sezonama serije. Naracija je otvorena, strukturirana tako da serija može trajati do u nedogled. Broj epizoda proporcionalan je sezoni, koja određuje narativni ritam serije. Često se posebno zanimljive epizode čuvaju za poseban dio godine. To mogu biti sadržaji koji odgovaraju pojedinim blagdanima. Međutim, nemojmo zaboraviti na promidžbene poruke kao važan komercijalni element (financijski) u serijama. Drugim riječima, financijskoj je logici podređen čak i scenarij serije, koji se piše uvažavajući i uzimajući u obzir i reklame.

Kao primjer klasične serije navedimo *Murder, She Wrote* (CBS, 1984. – 1996.) i glavnu junakinju, detektivku i spisateljicu kriminalističkih romana, Jessicu Fletcher (Angela Lansbury), koja istražuje zločine i dobra je prijateljica i susjeda, prijateljuje s mnogim likovima u seriji, pa tako i s lokalnim šerifom. To joj prijateljstvo olakšava sudjelovanje u istragama zločina. U klasičnim serijama sve se događa u poznatom ambijentu, a ovdje je to Cabot Cove. Gledatelj je otpočetka upoznat sa svim elementima zločina te tijekom epizode može promatrati kako se razvija radnja. Jessica Fletcher nije agresivna detektivka željna samopromocije, nego upravo suprotno: ona je brižna sredovječna gospođa i susjeda, uspješna

spisateljica. Zahvaljujući poznanstvima, ona uspijeva prići blizu svima: situacijama, stanovnicima i prizorima, uključivo i tzv. *crime spot*. Fletcher predano rješava zločine, gotovo da to smatra svojom dužnošću. Radnja je relativno usporena, ali je nadomješta ugodna vanjština, simpatije koje razvijemo prema glavnom liku i upornost lika u rješavanju zločina. Sličan je primjer poručnik *Columbo* (NBC, 1971. – 1978.), pomalo smušeni istražitelj (Peter Falk), prototip klasičnih primjera detektiva i potpuna suprotnost policijskim grubijanima poput Prljavog Harryja ili Mikea Costella. *Columbo* rješava zločin na neortodoksan i vrlo ležeran način, praveći se nespretnim. Svaka od epizoda započinje zločinom, publika sve vidi i vrlo je jasno i precizno uvedena u događaj. Stoga su sve karte otvorene, a *Columbo* na svoj osebujan način plete mrežu oko zločinca. Često su to pomalo nesuvisli i zbunjeni susreti, tako da se negativac cijelo vrijeme osjeća superiorno u odnosu na *Columba*. Istina je dvostruko sakrivena: podjednako maskom lika istražitelja, koji se pretvara da je priglup i neuk te ga zabavlja takvo predstavljanje, kao i tijekom istrage, unutar konteksta u kojem se događaj odvija.

Antologijske serije sastoje se od više samostalnih epizoda ili sezona, pa mogu biti epizodnog ili sezonskog karaktera, a donose različite likove i kontekst, koji su povezani stilom ili likovima i antologizirani zajedničkim žanrom (triler, detektivski, fantastika). Često je upravo narator onaj koji povezuje epizode u osobi koja je i sama posredno povezana sa žanrom. Danas antologijske serije nisu više toliko popularne kako je to bilo na početku razvoja telefilma i TV produkcije, kada su te serije imale važniju ulogu. Kao primjer navodimo *Zonu sumraka* (*The Twilight Zone*, CBS, 1959. – 1964.), seriju koju su povezivale zajedničke teme koje su se pojavljivale u svim epizodama, odnosno istrage neobičnih i nadnaravnih fenomena s ruba znanosti i znanstveno-fantastičnog. Na prepoznatljivoj glazbenoj podlozi, moguće i najupečatljivijoj glazbenoj temi 20. stoljeća kojom je započinjala svaka epizoda, tvorac i producent serije, Rod Serling, u ulozi naratora otvarao je epizodu s nekoliko rečenica, kao uvod u radnju. Serija je bila vrlo uspješna, između ostaloga jer je uključivala priče o običnim ljudima, u kontekstu nadnaravnog. Antologijski status imala je i serija *Alfred Hitchcock Presents* (CBS, 1955. – 1962., poznata i kao *The Alfred Hitchcock Hour*), s elementima drame, trilera i fantastike. Epizode su bile povezane i osobom naratora. Alfred Hitchcock uvodio je gledatelja u svaku epizodu u nekoliko sažetih i zanimljivih, čak i ironičnih rečenica navevši najvažnije elemente i temu epizode.

Od novijih antologija, spomenimo britansku TV antologiju *Black Mirror* (Channel 4, 2011. –) tvorca Charlieja Brookera, koja se bavi problemom

tehnologije, špekulativne fikcije, drugim aktualnim pitanjima modernog društva i ljudskom psihom. Svaka je epizoda zasebna, ali su povezane tematski, jer skreću pozornost na male crne kutije, mobitele, tablete i sve ono što nas razdvaja od izvorno ljudskog i humanog, na sve ono što ubija emocije i čovječnost u ljudima. Od talijanskih antologijskih serija, spomenimo seriju *Crimini*, pisca i tvorca scenarija, Giancarla de Catalda (RAI 2, 2006. – 2010.), koja objedinjuje osam filmova, svaki smješten u drugoj talijanskoj regiji, sadržajno adaptiranih prema romanima poznatih talijanskih pisaca kriminalističkih romana, Carla Lucarellija, Massima Carlotta, Diega de Silve, Andree Camillerija i dr. U novije vrijeme antologijske serije posežu za sezonskim, hibridnim oblicima. Drugim riječima, kontinuitet ostaje, ali se u svakoj novoj sezoni u okviru iste serije mijenja tema, a ostaje jedino referencija na žanr (horor, triler) i naslov, kao podsjetnik na izvorni format serije. Kao primjer moderne antologijske kriminalističke drame s elementima horora navodimo *True Detective* (HBO, 2014. –) tvorca Nica (Nicholasa Austina) Pizzolata, s detektivom Rustinom „Rustom“ Cohleom iz Louisiana State Police kao centralnom figurom prve sezone. Rustin je pesimistična osoba problematične prošlosti, koji zajedno s partnerom, često na rubu zakona, istražuje neke zaboravljene, ali i nove slučajeve, a prate ga mnoge osobne i profesionalne tajne. Iako se u kasnijim sezonama *cast* mijenja, radnja se seli u Kaliforniju, Arkansas i dalje, na Aljasku, uvode se novi, zanimljivi elementi i likovi, serija ipak ostaje povezana žanrom i naslovom.

Epizodičke serije organizirane su po uzoru na klasične serije i podijeljene na samostalne epizode, koje su sitnim i perfidnim indicijama povezane jedna s drugom. Taj najčešći oblik TV serija u pravilu upotrebljava iste poznate likove, a radnja se zaokružuje u svakoj pojedinoj epizodi. Epizodičke serije dijelimo na žanrovske (npr. medicinski, znanstveno-fantastični, kriminalistički žanr), od kojih su navodimo neke o temi, npr. pravnih pitanja i pravnog savjetovanja: *Boston Legal* (ABC, 2004. – 2008.), *Ally Mc Beal* (Fox, 1997. – 2002.), *The Good Wife* (CBS 2009. – 2016.). Tu su i znanstveno fantastične serije: *X-Files* (Fox, 1993. – 2002.), koji se bave istraživanjem nadnaravnog i izvanzemaljskog, ili serije poput *Star Trek: Next Generation*, CBS, 1987. – 1994.), *Star Trek: Enterprise*, UPN, 2001. – 2005.), *Star Trek: Discovery* (CBS, 2017. – 2024.), *Star Trek: Picard* (CBS, 2020. – 2023.), koje su tzv. *offspring* izvornih *Zvezdanih staza* (NBC, 1966. – 1969.). U uvodnom se dijelu svake epizode pojavljuje glas Williama Shattnera, koji nabraja dobro poznate ciljeve broda *Enterprise*, u želji da, kako kaže glas

naratora, istraži nove svjetove i civilizacije te hrabro ode u 'neistražena svemirska prostranstva, tamo gdje dotada nitko nije stigao'.

Od kriminalističkih serija koje se bave forenzičkim ispitivanjima, najpoznatije su *CSI (Crime Scene Investigation)*, CBS 2000. –) u različitim inačicama: New York, Vegas, Miami, New Orleans. Ta franšiza prisutna je u istom formatu, sada već u različitim gradovima u istim ili vrlo sličnim oblicima, a moguća je i selidba ili „posudba“ protagonista iz jednog grada u drugi. Spomenimo i seriju poput *Castle* (ABC, 2009. – 2016.) ili seriju *Bones* (Fox, 2005. – 2017.), koje se također bave kriminalističkim istraživanjima. Posebno je zanimljiva serija *The Mentalist* (CBS, 2008. – 2015.), koja osim istraživačkih i kriminalističkih elemenata, koke-tira s pojmom vidovitosti i parapsiholoških vještina i trikova. Kada se epizode snimaju po određenim prethodno utvrđenim procedurama, kada se istražne radnje provode po utvrđenim kriterijima, nazivamo ih *procedurali* (Kovačević), prema američkim *crime procedural television series*. Autori namjerno ostavljaju poveznicu između epizoda, kako bi naglasili kongruentnost serijalnosti, ali to ne može promaknuti pažljivom gledatelju.

Premda ti tragovi, te namjerno ostavljene indicije, nisu presudni za praćenje pojedinih epizoda, oni predstavljaju dopunu, element dodane vrijednosti za najveće obožavatelje. Pozornom gledatelju ti elementi služe za bolje razumijevanje strukture, likova ili događaja. U tom smislu treba spomenuti i tzv. „povijesnu memoriju“ (Grignaffini, Bernardelli), koja se odnosi na tako ubačene detalje u seriji jer svaki gledatelj koji vjerno prati seriju, pamti tragove i precizne informacije koje mu kasnije omogućuju bolje razumijevanje. U trenutku kada serija izlazi iz okvira epizodne repetitivnosti i sve se više serijalizira, pamćenje tih detalja pomaže gledatelju bolje razumjeti seriju.

Serijal je obilježen kumulativnošću jer se radnja razvija u više epizoda, u jednoj ili više sezona. Obično se radnja događa oko odabrane teme uz pomoć određenog broja glavnih i sporednih likova. S obzirom na isprepletenost današnjih serija i serijala, možda je bolje govoriti o višem ili nižem stupnju serijalizacije (Kovačević), pri čemu nisko serijalizirane serije (epizodičke) imaju jednu cjelovitu priču tijekom trajanja, a visoko serijalizirane serije (serijali) prate više usporednih tema, koje se razrješuju na kraju sezone. Drugim riječima, svaka se epizoda zaključuje u epizodi, ali zbog druge paralelne priče, postoji međuepizodna povezanost s vlastitom kronologijom, u više epizoda ili tijekom cijele sezone. Spomenimo *ER* (WB, 1994. –2009.), *Chicago Med* (NBC, 2015. –), *The Resident* (Fox, 2018. – 2023.), *The Good Doctor* (ABC, 2018. – 2024.), ili *R.I.S.*

Delitti imperfetti (Canale 5, 2005. – 2009.), nastalu pod utjecajem *CSI-a: Crime Scene Investigation*. Sličnosti s američkim CSI timom nedvojbeno su prepoznati u temi i ambijentu snimanja.

Omiljeni je *setting* npr. laboratorij s cijelim R.I.S. timom, a sličnosti nalazimo i u brzom kretanju kamere, *zoom* tehnici, te broju likova koji vode forenzička ispitivanja. U seriji pronalazimo više paralelnih narativnih linija, kao i horizontalnu povezanost po epizodama, s ubačenim pričama o specifičnim međuljudskim odnosima. Autori te elemente postupno uključuju u priču, te oni vremenom postaju sve zamršeniji. Iz epizode u epizodu odnosi se unutar tima uslođavaju, tako da se u svakoj epizodi događaju interne priče, koje tjeraju članove tima na brzu reakciju i brza rješenja. Svi događaji inspirirani su detaljima iz crne kronike te su zbog toga vjerodostojniji. Serijalizirana je serija u Italiji po broju epizoda reducirana u odnosu na američke serije. U njima nalazimo epizodne radnje vertikalnog tipa, pri čemu se unutar svake epizode pojedinačni slučajevi zaključuju (npr. *Il maresciallo Rocca*, RAI 2, 1996. – 2008.), a serija, unatoč tome što se radnja uvelike fokusira na jedan glavni lik, ostaje povezana zajedničkom temom, protagonistima, emotivnim dvojabama, odnosom s kolegama i sl.

Miniserija je oblik serijala s unaprijed određenim brojem epizoda. Radi se o hibridnom obliku koji obično ima oko šest zasebnih epizoda, od kojih svaka obično traje 90 minuta, a često je snimljena prema literarnom predlošku (najčešće su to klasici). Riječ je, dakle, o adaptiranim romanima. Često je inspirirana povijesnim osobama, povijesnim događajima, tradicijom i slično. Oblik je TV filma, ili mu je vrlo slična, podijeljenog na više dijelova, više epizoda i definitivno završava zadnjom epizodom (nije predviđen nastavak po završetku serije, nema onoga što kod filma zovemo tzv. *postcreditom*). Miniserije neka su vrsta produljenih filmova te su često u umjetničkom izričaju vrlo artistički definirane, međutim možda zato i nisu pretjerano pogodne za repriziranje. Zanimljiv su format jer nakon završetka prikazivanja omogućuju nastavak u nekom drugom obliku, makar to bilo varijacijom iste serije. Kao primjer miniserije navodimo vrlo aktualne *Papa Giovanni. Ioannes XXIII* (RAI 1, 2007.), iznimno popularnu *The Queen's Gambit* (Netflix, 2020.) ili *Inventing Anna* (Netflix, 2022.).

TV film rubni je format, po nekim značajkama sličan filmu, s tendencijom da se razvije u serijal. Obilježava ga glavni protagonist koji ima središnju ulogu i koji se spretno snalazi u već definiranom, poznatom okružju. Radnja se ne događa u filmskom studiju, nego na vanjskim lokacijama, a od klasičnog filma razlikuje se po dominaciji interijera u odnosu na vanjske lokacije, uz puno

manji broj akcijskih scena u odnosu na klasični film. Epizode traju 90 minuta, a osim likom glavnog glumca, povezane su određenim ritualima, ponavljanjima, situacijama, čak i stereotipima. Kao primjer možemo navesti *Sherlocka* (BBC One, 2010. – 2017.), koji gotovo da možemo promatrati kao serijal sastavljen od autonomnih TV filmova epizodnog tipa. Takav oblik TV filma također možemo označiti kao serijski, iako ga je teško uokviriti u kalup serije. Spomenimo još i serijal *Il commissario Montalbano* (RAI Fiction, 1999. – 2021.) od 37 epizoda (filmova) u trajanju od 100 minuta tijekom 15 sezona, kao i serijal filmova *Rocco Schiavone* (RAI Fiction, 2016. –) o detektivu grubijanu, kojega iz Rima premještaju u hladnu sjevernu regiju Val d'Aosta, serijal o zamjenici državnog odvjetnika, *Imma Tataranni – Sostituto Procuratore* (RAI 1, 2019. –) iz Matere, ili *Le indagini di Lolita Lobosco* (RAI 1, 2021. –) o zamjenici šefa policije iz Barija, o kojima ćemo nešto reći u sljedećim poglavljima.

Kad govorimo o produkciji američkih televizijskih serija sentimentalnog karaktera, moramo spomenuti *soap operu* (sapunicu), seriju koja je nastala u SAD-u tridesetih godina 20. stoljeća, ponajviše u komercijalne svrhe. Obrađuje svakodnevne, banalne teme, ponekad s nelogičnim zapletima i kao da ne nudi konačno rješenje, zaključak ili završetak, tako da po broju epizoda može trajati gotovo beskrajno. Iako *soap opera* ima svoju vjernu publiku, bavi se lakim i neobvezatnim sadržajima, često ljubavne tematike i obično se smatra kulturnim proizvodom niže vrste. Osnovna je logika *soap opere* financijska, pa su tako sredstva dostupna za tu produkciju sponzorirana, a glumački je postav relativno ograničen te se epizode učestalo prekidaju promidžbenim porukama. Drugim riječima, logika potrošnje i profita nadvladava kvalitetu. Nakon serija *Dallas* (CBS 1978. – 1991.) i *Dinasty* (ABC, 1981. – 1991.) možemo reći da je sinonim za *soap operu* serija *Beautiful* (*The Bold and the Beautiful*, CBS 1987. –), posebno u Italiji, gdje i dalje ima gotovo kulturni status i gdje je, unatoč sporij radnji, znatno lošijoj produkciji u odnosu na druge serije, zabilježila ogroman uspjeh. *Beautiful* je američka serija snimljena prvenstveno za strano, uglavnom europsko tržište, pa mu je prilagođena formatom i temama. Tu seriju prati dnevno više od dvjesto pedeset milijuna gledatelja u svijetu (Cardini), ne uzbuđujući se nimalo lošim recenzijama, dapače očekujući upravo ono što produkcija nudi: ne pretjerano inteligentne dijaloge, naivne zaplete i intrige, gotovo se izjednačavajući u radnji, melodramskim obratima i sentimentalnim ispadima s južnoameričkom telenovelom.

Telenovela je specifičan televizijski proizvod koji uključuje serijalnost i posebne socio-kulturološke značajke, prilagođene ciljano biranom latinskoameričkom tržištu. Telenovela ima svoja ograničenja u odnosu na američku *soap operu*, prvenstveno u odnosu na broj epizoda i trajanje (ima dvjestotinjak nastavaka), a brojne glavne i epizodne uloge uglavnom su fokusirane na odnos s glavnim ženskim likom. Obično je to siromašna mlada žena koja stjecajem okolnosti dospijeva u novi kontekst, pa u melodramatskim obratima i brojnim nedaćama na kraju (kao u bajci) doživi sretan kraj. Generalna poruka telenovele jest da dobro pobjeđuje spletke i zlo. Telenovela se obično vezuje sa zemljom podrijetla te je formatom i kulturološki prilagođena kontekstu. Dok je glavna značajka *soap opere* serijalnost (epizode se samo nastavljaju jedna na drugu), telenovela ima kraće trajanje i odgovarajući zaključak, određenu vrstu poruke. Iako se *soap opera* i telenovela kao dio iste televizijske obitelji smatraju „nižim“ vrstama u odnosu na druge serijske televizijske proizvode, one nedvojbeno imaju svoju ciljanu publiku čiji ukus ni jedan drugi televizijski format ne može zadovoljiti.

NARATIVNI SADRŽAJ I TON TV SERIJE

Televizijske serije, kao što je to slučaj i s drugim oblicima umjetnosti, možemo razlikovati po sadržaju, registru, odnosno po tonu. Naime, serije znaju biti lokalnog tipa, mogu biti usko vezane za teritorij, a često su obilježene i lokalnim narječjem. Serije možemo razlikovati po komičnom, ozbiljnom ili dramatičnom tonu³, koji se često pojavljuju u kombinaciji s drugim značajkama, počevši od stila pripovijedanja te, kako je spomenuto, jezika. Serije možemo razlikovati i po intenzitetu emocija, promjeni tona, pa čak i glazbenoj podlozi, koja može poslužiti kao element prepoznatljivosti. Svi navedeni elementi utječu na format i registar serije. Međutim, kako bi se ta razdioba pojednostavnila po osnovnom tonu serije, predložimo dva temeljna formata: komičnu seriju i dramsku seriju. Komična serija obično se definira kao *situation comedy*, ili kraće, *sit-com*. Format joj je ciljano tradicionalan, a epizode serije obično traju oko 30 minuta. U *sit-comu* pojavljuje se jedan ili više poznatih glavnih lica, često unutar iste obitelji, koji se kreću u dobro poznatom okružju, ali redovito upadaju u određene problematične situacije iz kojih proizlazi komičan efekt. Komične situacije iz epizode u epizodu najviše stvaraju glumci u seriji, zahvaljujući talentu i glumačkoj spretnosti. To dovodi do serije čudnih obrata i stvara stereotipizirani, očekivan i prihvatljiv, publici blizak, humor. Publika očekuje takve situacije, na njih je navikla, a protagonisti ih stvaraju prema unaprijed pripremljenim, stereotipiziranim skečevima.

Prisjetimo se serija poput *The Golden Girls* (NBC, 1985. – 1992.), *The Nanny* (CBS, 1993. – 1999.), *Roseanne* (ABC, 1988. – 2018.), koje su, kao i mnoge druge, privlačile publiku poznatom strukturom humorističnih situacija, bez posebne dubine dijaloga ili planiranih zapleta, rekreirajući situacije u poznatom ambijentu. U novije vrijeme primjetne su narativne sekvencije ubačene s

³ U kontekstu talijanskih serija često se upotrebljava izraz *fiction*. Ovdje je značenje ograničeno na televizijski proizvod fiksijskog sadržaja, a u američkom kontekstu, kao i u Velikoj Britaniji, izraz *drama*, *TV drama*, *daytime drama*, *drama serial* i sl. terminološki podrazumijeva pojam *fiction* (Cardini).

ciljem prikazivanja dijela psihološkog profila lika i utjecaja na emocije publike. Primjetna je, nadalje, i određena promjena tona, sa željom da se uz humor ubaci i poneka moralna pouka.

Američki *sit-com* obično uključuje statične scene u kojima se računa ponajviše na komedijaške sposobnosti pojedinih glumaca. Komične situacije producira vrlo uzak krug ljudi, kako smo rekli, uglavnom članova iste obitelji, ali fokus radnje ipak je na glumcu pojedincu, kao što je slučaj npr. sa serijom *The Cosby Show* (NBC, 1984. – 1992.) ili *Dharma & Greg* (ABC, 1997. – 2002.). Poznate su serije koje temelje komične situacije na skečevima te uključuju više glavnih glumaca umjesto jednog glavnog komičara, kao što je npr. serija *Friends* (NBC, 1994. – 2004.). Kako je dobro poznato, ta međunarodna uspješnica prikazuje grupu od šest mladih Njujorčana, koji dolaze iz različitih društvenih staleža i koji sazrijevaju tijekom serije praćeni brojnim izazovima, komičnim situacijama te poslovnim i privatnim peripetijama. Iako je serija usmjerena na lokacije New Yorka s očekivano poznatim mjestima na kojima se snimaju skečevi, poput stana, kafića i poslovnog okružja protagonista, najčešće ureda, radnja se odvija na najviše trima lokacijama. Ta serija svoj međunarodni uspjeh duguje činjenici što se prilagodila novim okolnostima i ponajviše pridobila mladu publiku, inspiriranu užurbanim amerikaniziranim stilom života. U seriji se gubi tipičan obiteljski model, premda serija na određeni način zadržava intimu u poznatom krugu bliskih prijatelja, koji stvaraju komediju i duhovite scene. Serija predstavlja svojevrsnu kritiku suvremenog društva te obiluje sarkazmom i, ponajčešće, autoironijom.

Talijanski *sit-com*, u duhu mediteranske žanrovske naracije, nasljedovane kazališnom komedijom, poglavito dugom tradicijom komedije *dell'arte*, želi ponajviše zabaviti publiku cijelim nizom komičnih situacija i stereotipa, osobnih peripetija i svađa, nesporazuma i zabave i tek podredno može imati neki drugi cilj. Jedan od najpoznatijih talijanskih *sit-coma* jest obiteljski *Casa Vianello* (Canale 5, Rete 4, 1988. – 2007.), a *Camera Café* (RAI 2, 2003. – 2017.), koja se događa između zaposlenika jedne talijanske tvrtke, apsolutni je rekord po broju epizoda (1800). Još jedna omiljena talijanska serija jest *I Cesaroni* (Canale 5, 2006. – 2014.), koja se bavi obiteljskim situacijama i intrigama u obitelji Cesaroni, ali i lokalnim i generacijskim sukobima, vjenčanjima, zarukama, nevjerom i sličnim situacijama, bliskima i lako prepoznatljivima talijanskoj publici.

TELEVIZIJSKI ŽANROVI

Ukoliko želimo pobliže definirati i podijeliti književne žanrove, utoliko moramo svakako razmisliti o podjeli na više razgraničenih subkategorija. Tada možemo govoriti, primjerice, o kriminalističkom žanru, humorističnom ili fantastičnom žanru itd. Podjela na književne žanrove relativno je stroga i prilično jasna. TV žanrovi također su kodirani na sličan način kao i književni iako često možemo govoriti i o hibridnim oblicima. Možemo reći da je u televizijskim žanrovima linija prožimanja puno fleksibilnija nego je to slučaj u književnim žanrovima. TV žanrove, kao i filmske, dijelimo tematski prema uobičajenim kulturološkim obilježjima, određenim stereotipiziranim pretpostavkama, klasičnim situacijama specifičnima za žanr, prema ulogama, događajima, likovima i sl.

U tom smislu, razlikujemo klasični kriminalistički žanr, koji obično obilježava pripadnost nekom kriminalnom miljeu, istragu neke kriminalne radnje ili postupno razotkrivanje nekog zločina. U kriminalističkom se žanru radnja fokusira obično na jednog glavnog istražitelja, koji tijekom istrage racionalizira i logičkom dedukcijom dovodi do razrješenja i pronalaska počinitelja. Glavni lik može imati i pomagače, ali oni su u funkciji ispomoći glavnom liku. Radnja se usmjerava na rekonstrukciju kriminalnog događaja u istrazi te praćenju tragova i indicija, sve do pronalaska počinitelja. Valja naglasiti važnost psihološke karakterizacije likova, ali i kognitivni element koji dovodi do raščlambe, kao važnije dijelove procesa pronalaska počinitelja. Možda je detektiv Sherlock Holmes najpoznatiji upravo po metodi dedukcije, ali na sličan način istragu provode i drugi poznati filmski i TV detektivi. Spomenimo samo neke televizijske serije poput *Agatha Christie's Poirot* (ITV, 1989. – 2013.), *Agatha Christie's Marple* (ITV, 2004. – 2013.), *Frankie Drake Mysteries* (CBS, 2017. – 2021.), i dr. Posebno je zanimljiva serija *Monk* (USA Network, 2002. – 2009.), koja osim dobroćudnog, ali karakterno složenog detektiva Adriana Monka, skreće pozornost na postojanje dubljeg medicinskog problema i borbu glavnog lika s opsesivno-kompulzivnim poremećajem i brojnim fobijama. Neobičan je hobi glavnog lika svećenika-istražitelja u seriji *Father Brown* (BBC, 2013. –), a svećenik istražitelj

jest i don Matteo, glavni lik u istoimenoj talijanskoj TV seriji *Don Matteo* (RAI 1, 2000. -). Ovom se serijom želi naglasiti neobičnost glavnog lika, koji snagom vjere, svojom toplinom, ljudskom dobrotom i dobrim poznavanjem ljudske psihe uspijeva riješiti zločine.

U policijskom ili akcijskom žanru počinitelj se traži institucionalno, preko policijskog sustava, sukladno ozbiljnim pravilima, određenima vrlo složenom strukturom i formom. Formu je potrebno poštovati, a kako bi se pronašao počinitelj, potrebno je pronaći fizičke dokaze. Poduzimaju se radnje koje dozvoljava sustav: praćenja, prisluškivanja, prurušavanja, pretvaranja i slično, s ciljem hvatanja počinitelja. Raščlamba po načelu *whodunit*, kao što je to slučaj u klasičnom kriminalističkom žanru, tu nije primjenjiva. Prisjetimo se kako Jane Marple ili Hercule Poirot prate indicije pa razotkrivaju počinitelja i zaključuju epizodu raščlanjajući događaj kronološki, obično pred svim uključenim protagonistima u nekoj zatvorenoj prostoriji, salonu, kući i sl. Tu je naglasak, kako smo naveli, na kognitivnim elementima.

U policijskom žanru važna je pragmatičnost i način na koji se sustav može staviti u službu istražitelja. U tom žanru pratimo počinitelja kako izvodi zločin, ali s druge strane pratimo i policijske istražitelje kako prikupljaju dokaze, provode istražne radnje laboratorijskim eksperimentima i drugim policijskim metodama. Važno je pribaviti materijalne dokaze na strukturiran način, s ciljem pronalaska i lišavanja slobode počinitelja. Upravo zato što slijede određene procedure, te serije nazivamo proceduralima. Procedurali nisu nužno vezani samo za policijski žanr. To mogu biti medicinske, fantastične i druge serije. Definiramo ih tako jer racionaliziraju postupak tražeći rješenje problema. Postavi se, dakle, hipoteza, identificiraju se indicije i pronađe se rješenje slučaja. Spomenut ćemo klasike kao što su *Miami Vice* (NBC, 1984. – 1989.), *NYPD Blue* (ABC, 1993. – 2005.) ili npr. *Criminal Minds* (CBS, 2005. -), *Crime Scene Investigation* (CBS, 2000. – 2016., 2021. -), s inačicama *CSI Miami*, *NY*, *Vegas*, *Cyber*).

Možda su najpoznatije talijanske policijske TV serije *RIS Delitti imperfetti* (Canale 5, 2005. – 2009.), *RIS Roma Delitti imperfetti* (Canale 5, 2010. – 2012.), *Distretto di polizia* (Canale 5, 2000. – 2012.) i druge. Valja nam se još jednom prisjetiti serije *Il commissario Montalbano* (RAI 1, RAI 2, 1999. – 2021.) o načelniku policije u izmišljenom mjestu Vigata na Siciliji, snimljene kao policijski procedural prema kriminalističkoj fikciji Andree Camillerija. Ponekad policijske serije koje se bave teškim temama, mafijaškim organizacijama, podzemljem, ubojstvima i organiziranim kriminalitetom mogu sadržavati izraženu

komponentu humora, koja mijenja naraciju serije, ali ne i makrožanr kojemu pripada. Spomenimo još i seriju *Nero a metà* (RAI 1, 2018. –), koja unutar policijskog žanra, istrage ubojstva i ljubavnih odnosa, progovara o aktualnim pitanjima suvremene Italije, multietničkim zajednicama i rastućem rasizmu, pri čemu glavni grad, Rim, postaje *setting* za sva ta goruća pitanja.

Vestern uglavnom vezujemo za avanturu, osvajanje divljine i američki zapad, odnosno dominaciju čovjeka nad prirodom i lokalnim stanovništvom koje doseljenici, donoseći nove, dotada njima nepoznate običaje i kulturu, postupno osvajaju i, na neki način, podjarmljuju. Western obično gradi priču oko usamljenog lutalice, kauboja, koji putuje i pruža svoje usluge, često i revolveraške, onima kojima je to potrebno. Uz revolveraški mit, za kauboje i poznate *gunmene* vezuje se kodeks časti, koji su svi poštovali, ali se nužno ne vezuje i poštivanje zakona. Gledajući povijesne činjenice, kodeks časti Wyata Earpa i njegove braće Earp te Johna Henryja (Doca) Holidaya, Pata Garreta ili Wilda Billa Hickoka prikazan u westernima, u najmanju je ruku moralno dvojben jer su zakon znali uzeti u svoje ruke.

U fikciji, kao i u filmovima, prikazana je njihova revolveraška umješnost i borba protiv odmetnika. Čuveni su obračuni kod OK Corrala protiv klike Ikea Clantona, kao i drugi obračuni protiv bande braće Jesseja i Franka Jamesa, Billyja the Kida ili Butcha Cassidyja i Sundancea Kida. Društvo koje poštuje kodeks časti nije se u svojim osvajanjima previše obaziralo na prava Indijanaca, lokalnih plemena Apača, Sijuksa, Šošona i drugih, koji su također neizostavan dio vesternske kulture.

Spomenut ćemo samo još poznate stereotipe koji prikazuju usamljene kauboje, lutalice na konjima. Oni jašu po preriji, prkose vremenskim neprilikama sa Stetsonovim šeširima na glavama (kako bi se zaštitili protiv sunca) te kožnim hlačama (da lakše sjede u sedlu dok jašu prerijom), Winchesterovim puškama i Coltovim pištoljem za pojasom. Kad se dočepaju grada, piju *whiskey*, kockaju i zabavljaju u salunima, gdje stalno upadaju u svađe i tuče. Stereotipi uključuju i put na Divlji zapad u karavanama, napade na diližanse i rančeve te borbu za golo preživljavanje u divljini. Uglavnom uljuđeni Zapad uprizoren je u kultnoj američkoj vesternskoj seriji *Bonanza* (NBC, 1959. – 1973.), koja je s 14 sezona prikazivanja i 431 epizodom ujedno i najdulja takva serija. Serija se bavi odnosima i osobnim situacijama u obitelji udovca Bena Cartwrighta i njegova tri sina u borbi za opstanak na ranču Ponderosa u državi Nevadi te zaštitničkom odnosu ove obitelji prema susjedima i zajednici u obližnjem gradu Virginia Cityju.

Antologijska serija, *Little House on the Prairie* (NBC, 1974. – 1982.), priča je o obitelji Charlesa i Caroline Ingalls i života na farmi u blizini Walnut Grovea u Minnesoti. Iako serija primarno govori o poštenju, potrebi zajedništva i prijateljstva, poštivanju obiteljskih vrijednosti, važno je to da se u nadolazećim epizodama Caroline, majka obitelji, uzdiže od obične domaćice do upraviteljice lokalnog restorana i ugledne žene poduzetnice, iznimno važne i prihvaćene u lokalnoj zajednici. Još jedna kulturna westernska serija koja u glavnoj ulozi, pomalo neuobičajeno za western, uvodi glavnu žensku ulogu jest *Dr. Quinn, The Medicine Woman* (CBS, 1993. – 1998.). Jane Seymour, koja glumi Michaelu u potrazi za avanturom, ostavlja liječničku praksu u Bostonu i dolazi na Zapad, u Colorado Springs, gdje zahvaljujući stručnosti i medicinskom znanju uspijeva zadobiti povjerenje stanovnika grada i uvjeriti ih da i žena može biti uspješna liječnica.

Od novijih serija spomenimo *Deadwood* (HBO, 2004. – 2006.), seriju koja govori o nastanku grada Deadwooda u američkoj državi Južnoj Dakoti. Uz mnoga poznata imena Divljeg zapada, u seriji se pojavljuje i poznata Calamity Jane, koja je u spretnosti pucanja, žvakanja duhana i jahanja bila jednako vješta kao i svaki dobar kauboj. Svojim je revolveraškim vještinama uspjela priskrbiti divljenje i poštovanje muškaraca, čak i onih najskeptičnijih.

Jedna je od najrecentnijih serija i *Yellowstone* (Paramount Network, 2018. –), koja u dosadašnjim četirima sezonama (peta sezona očekuje se u studenom 2024.) prikazuje život obitelji Dutton, na ranču *Yellowstone Dutton*, u Montani, smještenom na rubu Nacionalnog parka *Yellowstone*. Producenti serije pomalo nostalgично donose priče o sukobima na granici, a zanimljivo je da serija unutar suvremenog konteksta pokušava zadržati tradiciju westerna.

Spomenut ćemo još i pojavu tzv. špageti-westerna, podžanra westerna snimanih u talijanskim studijima *Cinecittà*, uglavnom u Italiji ili Španjolskoj 60-ih i 70-ih godina prošlog stoljeća. Špageti-western unosi važne promjene u (događaj) financijski znatno zahtjevniju produkciju američkih westernskih filmova. To se prvenstveno odnosi na jezik i mjesto snimanja, koji je sada talijanski, jednako kao i glumci i redatelji, ali i na izmjene određenih žanrovskih postavka, veću dinamiku i naglašenost akcijskih scena. Važno je istaknuti ulogu Sergia Leonea kao pionira žanra špageti-westerna i jednog od najutjecajnijih filmskih redatelja, kao i njegovu veliku ulogu u demistifikaciji toga izvorno američkog žanra. Iznimno važnu ulogu imao je i Ennio Moricone, skladatelj glazbe za više

od trideset špageti-vesterna, zahvaljujući čijoj je inovativnosti i uvođenju novih elemenata i zvučnih efekata, taj podžanr postao dodatno prepoznatljiv.

Fantastični žanr i s njim usko povezani žanr horora, fokusira se na paralelne stvarnosti, paranormalne, spiritističke i slične teme te na istraživanje nadnaravnih pojava. Taj se žanr osobito zanima za teme smrti i zagrobnog, ali i za teme vezane za poigravanje sa psihom (ne samo ljudskom nego i životinjskom) te za groteskne, fantastične i druge nadnaravne pojave, koje vrlo često dovode osobu do ludila. Smisao je žanra izazvati snažne emocije, tenziju s ciljem izazivanja straha, nelagode i drugih negativnih osjećaja u gledatelja, kojima je taj žanr istodobno privlačan i odbojan te, prije svega, intrigantan.

Spomenut ćemo kronološki samo nekoliko najpoznatijih. Svakako se valja prisjetiti jedne od najgledanijih TV fantastičnih horor-serija, *Twin Peaks* (ABC 1990. – 1991.), koju pokreće tajnovito ubojstvo Laure Palmer, a nastavljaju jednako tajnoviti događaji koji slijede. Intrigantna radnja serije, misterij kojim je radnja obavijena, stvorili su rijeke obožavatelja, usporedivo s rađanjem kulta, pa je 2017. napravljen *remake* serije pod nazivom *Twin Peaks: The Return* (Showtime, 2017.). *Remake* je donio većinu izvorne postave i Kylea MacLachlana u glavnoj ulozi. Toga glumca valja spomenuti u kontekstu serijala *Dune* (1984.), adaptiranog u miniseriju *Frank Herbert's Dune* (2000.) i *Frank Herbert's Children of Dune* (2003.), prema filmu *Dune*, inspiriranim najčitanijim znanstveno-fantastičnim romanom Franka Herberta iz 1965.

Zanimljiva je i serija *Xena, Warrior Princess* (Syndication, 1995. – 2001.), koja prati fantastične avanture princeze ratnice i njezine pomagačice Gabrielle i *spin-off*, te serije *Hercules: The Legendary Journey* (Syndication, 1995. – 1999.), od kojih su obje rabile elemente inspirirane grčkom mitologijom.

Velik uspjeh doživjela je i serija *Buffy, the Vampire Slayer* (The VB, 1997. – 2001.; UPN, 2001. – 2003.) te s njom povezana *spin-off* serija *Angel* (The VB, 1999. – 2004.). *The American Horror Story* (FX, 2011. –) donosi različite horor-priče, dinamično i ciljano raspoređene svake sezone prikazivanja u drugoj američkoj državi, uz poznata i nagrađivana glumačka imena poput Jessice Lang i Lady Gage. *The Walking Dead* (AMC, 2010. – 2022.) prikazuje postapokaliptičnu zbilju, u kojoj se čovječanstvo bori za opstanak pred najezdom zombija. Kako bi preživjeli, grupiraju se u zajednice, usustavljene poput plemena, sa svojim vođama, zakonitostima i pravilima, a često se čak i međusobno sukobljavaju. Žanr horora artikuliran je dvjema osnovnim inačicama, psihološkim i akcijskim

hororom. Akcijski je horor osobito popularan zbog pojave zombija, vampira, vještica i sličnih likova te konteksta koji povezuje nadnaravno s tzv. „normalnom“ stvarnošću.

Velika većina TV serija zapravo predstavlja hibrid dvaju, a često i više različitih žanrova. Ponekad kao da ne postoji stroga razdioba u narativnoj strukturi pa se čini da se dva žanra spajaju u jedan; kao npr. horor i *teen*. Tako je *The Vampire Diaries* (The CV, 2009. – 2017.) hibrid horora i serije za mlade, jednako kao i *Buffy, the Vampire Slayer*. Dok u *The Vampire Diaries* spregom čovjeka (bolje rečeno, glavne junakinje) i vampira, nadnaravni likovi pokušavaju zaštititi glavnu junakinju Elenu od opasnosti, u slučaju serije *Stranger Things* (Netflix, 2016. –), smještene u američki gradić Hawkins u Indiani 80-ih godina prošlog stoljeća, eksperimentira se s paranormalnim fenomenom. Radnja serije organizirana je oko događaja u alternativnoj, paralelnoj dimenziji, koju nastanjuje biće čiji je cilj iskoristiti i naškoditi stanovnicima. Serija, kombinirajući dramu i fantastično, koristi elemente horora i cilja najviše na *teen* publiku. Ta hibridna serija evocira atmosferu hladnoratovske Amerike te vraća nostalgичne gledatelje u prošlost, opisujući tajne vladine eksperimente, koje vojska obavlja na skrivenim lokacijama (poput serije *The X Files - Dosjei X*).

Općenito uzevši, *teen* serije uglavnom se bave određenim mladenačkim sukobima u jednom naraštaju ili sukobom mladih jedne generacije sa svijetom odraslih. Tinejdžerske serije prate sazrijevanje i odrastanje grupe mladih ljudi s obrazovnim, osobnim, pa čak i profesionalnim izazovima te njihove uspone i padove. Jedna od najpoznatijih tinejdžerskih serija jest iznimno popularna serija *Beverly Hills 90210* (Fox, 1990. – 2000.), kao i *Dawsons Creek* (The WB, 1998. – 2003.) te *Pretty Little Liars* (ABC, 2010. – 2017.; HBO, 2024.), kao jedna od recentnijih i trenutačno najpopularnijih. *Pretty Little Liars* donosi priču o pet prijateljica kojima tajnoviti „A“ prijeti otkrićem najmračnijih tajna i plete intrige oko te radnje.

Jedna od najpoznatijih talijanskih *teen* TV serija, *I liceali* (Canale 5, 2008. – 2011.), govori o srednjoškolskom životu, a serija *La compagna del cigno* (RAI 1, 2019. – 2021.) prati sudbinu mladih glazbenika, koji postaju prijatelji. Zanimljiva je i TV serija *Mare fuori* (RAI 2, 2020. –), koja prati sudbinu mladih iz različitih obitelji i zaposlenika u izmišljenom maloljetničkom zatvoru blizu Napulja, s njihovim intrigama i ljubavima.

Znanstveno-fantastične ili *sci-fi* serije bave se dalekom budućnošću i tehnološkim napretkom, obično povezanim s istraživanjem svemira, ili opisuju distopijske svjetove povezane s apokaliptičnim scenarijima. Uistinu, razvoj umjetne inteligencije u opisanoj budućnosti i uređenom, gotovo utopijskom budućem svijetu koji ne trpi neuređenost, dovodi do atmosfere povjerenja i otvorenosti prema istraživanju novih svjetova. Najpoznatija klasična znanstveno-fantastična serija jest *Star Trek* (NBC, 1966. – 1969.) sa svojim brojnim inačicama. Jedna je od poznatijih i *Battlestar Gallactica* (Sci-Fi, 2003. – 2009.), koja donosi priču o *Gallactici*, jedinom svemirskom brodu koji je preživio rat između ljudi (smještenih u dvanaest kolonija) i *Cylonaca*. Brod služi da bi malobrojno preživjelo stanovništvo prebacio do Zemlje, trinaestog planeta zvjezdanog sustava. U seriji (*V*) *Visitors* (NBC, 1984. – 1985.), opasnost predstavljaju izvanzemaljci, osvajači-reptili, koji uzimaju ljudsko obličje s ciljem pokoravanja Zemlje.

Serija *Roswell* (The WB, 1999. – 2001.; UPN, 2001. – 2002.) u prvoj adaptaciji donosi priču o trima relativno miroljubivim izvanzemalcima, koji se kriju u gradiću Roswellu. Istoimena serija novijeg datuma (The CW, 2019. – 2022.) nastavlja radnju izvorne serije, ali sada prikazujući puno veću opasnost od izvanzemaljske invazije.

Medicinske TV serije donose priče kliničkih slučajeva i intervencija medicinskog karaktera koje se događaju na radnom mjestu, obično u bolnici. Bolnica je vrlo specifičan, gotovo samodostatan zatvoreni svijet, koji se otvara prema izvanjskom jedino kada prima nove slučajeve, odnosno kada u njega dolaze novi pacijenti. Taj žanr donosi medicinske priče i priče o ljudskim sudbinama, medicinske intervencije koje obično vrlo uspješno rješavaju glavni protagonisti. Svijet bolnice postaje druga obitelj, sudbine likova usko se isprepleću i dopunjuju u različitim odnosima, u ljubavi i sukobima, pa ovaj žanr povezujemo s tzv. *workplace family* modelom. Neke od poznatih serija jesu *ER (Emergency Room)* (NBC, 1994. – 2009.), *House (House M.D.)* (Fox, 2004. – 2012.), *Grey's Anatomy* (ABC, 2005. –), *Chicago Med* (NBC, 2015. –) i druge.

Pravosudna ili *legal* drama obično donosi pravničke i poslovne intrige iz odvjetničkog ureda, usko povezanog s kontekstom sudstva, pred kojim se najčešće rješavaju parnice i sudski sporovi. Često se ovaj žanr kombinira s elementima policijskog i kriminalističkog žanra, ali može uvesti i druge elemente, čime se naglašava njegov hibridni karakter. Između ostalog, *legal* drama uvodi i psihološke elemente, a žanr je počesto i didaktičan jer zna prikazivati različite oblike društveno korisnog ili društveno prihvatljivog ponašanja. Ujedno, *legal* drama

koketira i s bankarskim i financijsko-gospodarskim temama i slučajevima, s kojima se obično bavi jedan, za to posebno educiran stručnjak u odvjetničkom uredu, pa se radnja često razvija i u tom pravcu. Kulminacija epizode obično se događa u sudnici, kada glavni lik serije ili glavni lik u epizodi, intelektualno i retorički te stručno-profesionalno nadmaši protivnika. Usto, možemo pratiti spletke unutar odvjetničkog ureda te profesionalno nadigravanje i borbu za prevlast likova, fiktivnih djelatnika u odvjetničkim društvima, ako je riječi o američkim serijama.

Spomenut ćemo kultnu seriju *Perry Mason* (Raymond Burr) (CBS, 1957. – 1966.) i njezinu modernu inačicu *Perry Mason* (HBO, 2020. – 2023.) o odvjetniku iznadprosječnih pravničkih sposobnosti. To je bila jedna od prvih, a vjerojatno i jedna od najduljih holivudskih pravosudnih serija. Serija *JAG* (NBC, 1995. – 1996.; CBS, 1997. – 2005.) razvija radnju i predstavlja problematiku pružanja pravnih usluga unutar američke vojske, a *Judging Amy* (CBS, 1999. – 2005.) govori o sutkinji Amy Gray (Amy Brenneman), koja živi s kćeri i majkom, Maxine Gray (Thyne Daly), s kojom često surađuje. Maxine radi u socijalnoj službi, a Amy joj povremeno pomaže, tako da je serija zanimljiva zato što, uz uobičajena pravna pitanja, kombinira statusne i socijalno osjetljive teme. Tu valja spomenuti i jednu od najdugovječnijih pravosudno-detektivskih serija, *Law and Order* (NBC, 1990. – 2010.; 2022. –), koja se dijelom bavi detektivskim poslom, a drugim dijelom sudskim procesima, proisteklima iz prethodnih istraga. Jedna od zanimljivijih *legal* serija višestruko je nagrađivana serija *Suits* (USA Network, 2011. – 2019.), koja donosi složene i intrigantne priče iz ureda te približava gledatelju svijet korporativnog kapitala i načine kako taj sustav funkcionira.

Iako serija u prvi plan stavlja odnos intrigantnog i samouvjerenog Harveyja Spectera (Gabriel Macht) i mladog asistenta Mikea Rossa (Patrick J. Adams), zanimljivo je da to uspješno odvjetničko društvo (u šest od devet sezona) čvrstom rukom vodi inteligentna i kompetentna žena, vrsna pravica Jessica Pearson (Gina Torres), rukovođena primarno poslovno-financijskom logikom i željom za prosperitetom tvrtke kojom upravlja.

Kako smo vidjeli, mnoge serije kombiniraju dva ili više žanrova, dramu i komediju (*dramedy*), pravosudni žanr s komedijom ili policijskim žanrom, a često se razrađuju i sociološki i psihološki elementi, koji obogaćuju radnju serije, promišljanja o egzistencijalnim pitanjima te o intimnim dvojabama protagonista. Npr. *The Good Fight* (CBS, 2017. – 2022.) jest *spin-off* pravosudne serije *The*

Good Wife. Jedna je od glavnih protagonistica serije Diane Lockhart (Christine Baranski), koja nakon financijskog sloma postaje partnerica u društvu s uglavnom afričko-američkim menadžmentom. Serija, osim pravnih tema s naglaškom na slučajeve policijske brutalnosti, ima vrlo izražen politički angažman, kao i naglašen antirasni stav. Naime, rasna su pitanja, kao i pitanja ravnopravnosti spolova u fokusu glavnih protagonistica, koje podržavaju pokret *Me too*, angažirane su oko pitanja seksualnog iskorištavanja žena, položajem žena u društvu i slično, ali i političkim pitanjima. U seriji je naglašen antitrumpovski stav, koji se sustavno ponavlja iz epizode u epizodu. Osim političkog cinizma, serija koristi elemente fantazmagorije za političko razračunavanje te otvoreno upućuje na poteškoće kojima su izloženi protagonisti unutar sustava, od političkih pritisaka do povremene konzumacije opijata i sličnih problema, a sve zbog imperativa uspjeha.

U prethodnom dijelu teksta rekli smo ponešto o serijskoj naraciji i žanrovima te smo spomenuli ulogu žena u televizijskim serijama. Spomenuli smo da je serija *Sex and the City* bila prva koja je progovorila o tzv. ženskim pitanjima, dovodeći u fokus teme koje interesiraju uspješne, emancipirane i samosvjesne žene, ali i one koje se ne usude o tome govoriti. U tom smislu vrijedi spomenuti i seriju *Desperate Housewives* (*Kućanice*, ABC, 2004. – 2012.), koja također govori o ženskim pitanjima u ponešto drukčijem, ali ništa manje zanimljivom kontekstu. Serija se fokusira na degradiranu ulogu žene, majke i kućanice, zarobljene u američkom predgrađu, koje tijekom serije pokazuju da nisu bezoblične protagonistice čija se rutina svodi na kuhanje, nego da su itekako važan stup, bez kojega obitelj i društvo ne bi funkcionirali.

Valentina Mallamaci (186) smatra da su ozbiljno zabrinjavajući i štetni „stereotipi, od nadrealnih standarda ljepote, do seksističkih prikaza žene“ koje smo dosad vidjeli na filmu i serijama. Čini nam se da su ti stereotipi, iako možda samo fikcija, ozbiljno naštetili percepciji žene u društvu te je važan svaki oblik javnog iskaza kojim se ženama otvara mogućnost uputiti na probleme koji desetljećima opstruiraju njihovu ravnopravnost i s kojima se desetljećima bore.

Zaključno ističemo da je pojava snažnih i emancipiranih žena u filmovima i u serijama sve češća i sve važnija i da to više nije samo poneki film ili poneka serija koji donose glavne ženske uloge. Protagonistice koje preuzimaju ulogu lučonoše kako bi uputile na potrebu većeg političkog, društvenog i osobnog angažmana i prikazale žensku perspektivu, ne srame se pokazati sav kololet emocija, od posvemašnje iskrenosti, ponekad i autoironije, do mudrosti i

profesionalnosti, ponekad opskurnosti i nedostojnosti, ali uvijek s namjerom da ništa ne skrivaju, nego da prikažu život u svim nijansama, s posebnom porukom da su sposobne nositi se s akutnim društvenim mijenama. Stoga će nam u sljedećim poglavljima posebno zanimljivo biti promotriti kako se protagoniste, istražiteljice u talijanskim kriminalističkim televizijskim serijama nose s akutnim pitanjima kriminala, mafijom i ostalim teškim problemima o kojima su, donedavno, uglavnom progovarali njihove kolege inspektori.

PROSTOR I MJESTO KAO PROTAGONISTI

Humane note unesene u prostor omogućuju da ga različito definiramo. Prema definiciji koju Gaston Bachelard iznosi u knjizi *Poetika prostora* (1964.), oni se mogu nazvati 'eulogiziranim' ili 'blagotvornim' prostorima, ovisno o obilježjima koja im umjetnik, ili jednako tako, osobe koje nastanjuju takve prostore, odluče pridati. Prostor obilježavaju izvorne, prirodne topografske ili geomorfološke vrijednosti, ali im se u umjetnosti, u književnom tekstu, u filmu, na televiziji, mogu pridati zamišljene, fiktivne i druge vrijednosti. Prema Aucoin (2017.), prostori, između ostaloga, mogu biti etnografski i geo-simbolički. Mjesta i prostori mogu se smatrati unutarnjim ili vanjskim, intimnim i otvorenim, statičnim ili dinamičnim, višeslojnim, imaginarnim ili izmišljenim, povezanim s više ili manje pozitivnih emocija, zahvaljujući uglavnom kreativnim i književnim sposobnostima umjetnika.

Bjelodano je da ne postoji jedinstvena definicija prostora⁴, već se prostori mogu istraživati na različitim razinama. Prostori se mogu smatrati vrlo relevantnima u antropološkim istraživanjima, a interakcije između lokaliziranih kultura i prostora mogu dovesti do boljeg razumijevanja odnosa između mjesta i politike prostornog uređenja (Aucoin)⁵. Želimo uputiti na to kako se topofili-

⁴ Marina Grishakova (2012.) bavi se prvenstveno tekstualnim prostorom. Grishakova predlaže revidiranu definiciju klasifikacije razina prostora Gabriela Zorana (topografska, kronotopska i tekstualna). U tom smislu, topografska razina najbolje bi odgovarala onome što definiramo kao fizički prostor. Zoranova klasifikacija definira prostor sa svim objektima i lokacijama u njegovoj statičkoj funkciji kao topografski. Kronotopska razina uključuje pragmatičku prostornu funkciju, a tekstualna je razina projektivna (ovisi o gledatelju). Grishakova revidira tu klasifikaciju dodavši metatekstualnu dimenziju (prostor) kako bi odvojila predstavljeni prostor od prostora produkcije teksta.

⁵ Aucoin ističe važnost sjećanja u odnosu na prostore i predlaže stvaranje kulturnih aktivnosti usmjerenih na određivanje politike prostornog uređenja, kao i na provođenje praksa oblikovanja mjesta koje daju značenje prostorima, bilo da su ti prostori izgrađeni, preuređeni, nastanjeni ili dio imaginarija prostora. Kako mjesta poprimaju kulturno značenje, ona se razlikuju od generaliziranog prostora (*spazio*) i postaju mjesta (*luogo*). Slijedeći Aucoininu tezu i prihvaćajući osnovnu definiciju da su mjesta oblikovani prostori koji imaju značenje za pojedince ili grupe tijekom vremena (Thornton 10), u ovom ćemo se dijelu teksta usredotočiti na lokalizirana mjesta, točnije južnotalijanske regije i njihove glavne gradove.

ja⁶, percipirana kao pozitivan čimbenik (s obzirom na to da predstavlja snažan osjećaj pripadnosti i privrženosti mjestu), može interpretirati kao snažan faktor promicanja kulturnog identiteta i ljubavi prema prostoru u svim oblicima umjetnosti, napose kriminalističkoj prozi i filmu.

Kad govorimo o suodnosu prostora i fikcije, potrebno je uputiti na važnost književne geografije, posebno „uloge opisa prostora u detektivskim romanima” (Gabellieri, 3896)⁷, jer umjetnost općenito, a napose književnost, najbolje oslikava emocionalne reakcije ljudi na njihovu okolinu (Lando). Naime, geografski prostor ne samo da se može koristiti u detektivskim romanima kao identifikator konteksta u cjelini već i kao izraz društvenih i kulturnih dinamika (Gabellieri). Kombinacija naslijeđenih i imaginarnih elemenata, povezanih s osjećajem privrženosti i emocijama, može poslužiti kao prirodni *setting* za kriminalistički žanr.

Prostori i lokaliteti imaju funkciju protagonista, zato što kontekst teritorija, mjesta, prostor sam po sebi, može privući i emocionalno uključiti čitatelje i gledatelje. Tu nam je posebno važan mediteranski kontekst, koji gledatelj ili čitatelj intuitivno prepoznaje, s njim se identificira. To ćemo promotriti na primjeru nekoliko odabranih kriminalističkih romana Gabrielle Genisi i Marioline Venezije⁸, koji su nam važni zbog kasnije adaptacije u televizijske serije.

⁶ Bachelard nije jedini (vidi James W. Gibson) koji ističe važnost topofilije. Bachelard naglašava snažnu povezanost između osjećaja prostora i emocija. Prema njemu, topofilija označava duboku emocionalnu vezanost i ljubav prema određenim prostorima i mjestima. Topofilija je temeljena na ideji da su prostori više od fizičkih lokacija. Oni su ispunjeni sjećanjima, osjećajima i simboličkim značenjima koja oblikuju ljudsko iskustvo. Topofilija uključuje snažan osjećaj privrženosti prostoru, ali i prisutnost povijesnog konteksta koji pridonosi njegovu oblikovanju. Bachelard sugerira da topofilija i srodna istraživanja nastoje odrediti humanu vrijednost onih prostora koji se mogu dotaknuti, braniti od negativnosti, dakle, onih prostora koje volimo.

⁷ Isto se može primijeniti i na filmove i televizijske serije. Naime, može se povući paralela između književnih prostora i filmskih prostora. Gabellieri i Re tvrde da se takozvane „periferne lokacije“ (u ovom slučaju perifernih talijanskih regija) ne odnose samo na mjesta i produkcijske centre daleko od Rima, na razne lokalitete izvan glavnog grada koja su postala popularna zahvaljujući serijama poput *Il commissario Montalbano*, *Imma Tataranni*, *Rocco Schiavone* itd. već se mogu primijeniti i na mjesta koja su prilično nekonvencionalna i ne odgovaraju uobičajenom stereotipu talijanskog krajolika i kulturne baštine (63). Autori sugeriraju da je velika korist proistekla iz prikaza lokaliteta izvan centara, iz prikaza predgrađa i zatvorenih zajednica, koje uključuju veliku emocionalnu rezonanciju. Mišljenja smo da emocionalni odgovor u kombinaciji s poznatim kontekstom prostora pridonosi željenom učinku.

⁸ Mariolina Venezia autorica je pet romana o Immi Tataranni, javnoj tužiteljici u Materi: *Come piante tra i sassi* (2013), *Maltempo* (2014), *Rione Serra Venerdi* (2018), *Via del Riscatto* (2019) i *Eccheccavolo. Il mondo secondo Imma Tataranni* (2021).

Mariolina Venezia, u svojem romanu *Maltempo* (2014.), ironično navodi kako sve donedavno šira javnost nije znala da postoji grad Matera, kao ni istoimena provincija u regiji Basilicata, osim onih rijetkih koji su pročitali knjigu *Cristo si è fermato a Eboli*. Autorica sarkastičnim komentarom, aludirajući na opći nedostatak kulture i znanja (s izuzetkom nekolicine rijetkih), već u sljedećoj rečenici spominje američke turiste koji su pomogli otkriti grad zahvaljujući Gibsonovu filmu *Pasija* (2004.). Glavna junakinja njezinih romana i televizijske serije, Imma Tataranni, često komentira kako bi rado zabranila turizam, koji izjednačava s profitom i povezuje s nižom kvalitetom života. Ta sličica sažima osnovnu ideju koncepta prostora kao protagonista, prostora koji ima svoju kulturnu i povijesnu vrijednost, ali je na neki način trivijaliziran ili je tijekom vremena pretrpio različite oblike nasilja i devastacije postavši nusproizvodom društvenih pojava. Kako bismo objasnili ideju prostora kao protagonista, to ćemo učiniti na primjeru južnotalijanskih regija Basilicate i Apulije, koje postaju mjesta zločina u romanima spomenutih autorica i u televizijskim serijama.

Prostor postaje protagonist te uključuje i antropološku dimenziju s trima elementima: vremena, kulture i mjesta. U prilog toj tezi, potrebno se prisjetiti Lefebvreove teorije o prožimanju prostora i utjecaju ljudskih aktivnosti, posebno u *The Production of Space* (1974.), te uputiti na aktivno sudjelovanje prostora u društvenim dinamikama i njegovu utjecaju te istražiti način na koji se prostor oblikuje. Prostor nije samo pasivna pozadina za ljudske aktivnosti već je aktivno proizveden i oblikovan društvenim, političkim i ekonomskim praksama. Lefebvre (1991.) sugerira da ono što ljudi percipiraju jest fizički prostor, a da je životni prostor nešto što ljudi proživljavaju, u čemu žive, na što utječu društveni odnosi u svakodnevnom životu. Prostor se koristi, zamišlja i živi, on nije apolitičan, već je prožet društvenim odnosima moći. Prostor može biti oblikovan interesima kapitala, moćnih političkih subjekata ili specifičnih društvenih grupa koje u prostornim praksama (poput urbanizacije, gentrifikacije ili turistifikacije) nameću svoje interese. Geografski prostor, analogno tomu, odražava društvene dinamike.

Basilicata, a posebno Matera, tijekom posljednjih desetljeća za mnoge je postala izuzetno atraktivan prostor, privlačeći ne samo turiste koji posjećuju grad zbog jedinstvenih kulturnih i povijesnih znamenitosti već i druge sudionike koji u toj regiji pronalaze svoje ekonomske ili financijske interese, točnije profit. Naime, prostor kao da ima dva lica. S jedne strane, tu je prekrasan krajolik prepun povijesnih znamenitosti poput gotovo mitskog lokaliteta Sassi di Matera,

a s druge strane tu je kriminal, problemi izazvani emigracijom i siromaštvom te velik utjecaj mafijaških organizacija, koje se bogate špekulacijama na tržištu, posebno u sektoru građevinarstva. U romanu *Maltempo* jedan od protagonista priznaje:

Eppure il petrolio estratto in Basilicata copriva ottanta per cento della produzione nazionale. Le royalties del sette per cento sul greggio erano le più basse al mondo. I giacimenti, i più grandi d'Europa. L'occupazione creata nel territorio, quasi inesistente. La Basilicata restava la regione più povera d'Italia, mentre ogni giorno dal suo sottosuolo si tiravano fuori barili per milioni di euro. Fra le attività generate dall'indotto, una delle più fiorenti era la prostituzione. Perché lì si arrivava, si prendeva e si lasciavano i resti. La Val Basento era un cimitero di capannoni, per non parlare di quello che era successo alla Sinoro, all'ABL e a tante industrie dopo terremoto. Stavano distruggendo un'intera generazione: anche chi aveva studiato grazie a padri e nonni emigranti, ormai doveva lasciare l'Italia per trovare un lavoro dignitoso. (*Maltempo*, 164).

Paradoksalno, Basilicata se kao jedna od najbogatijih regija u Italiji, bogata sirovom naftom, napatila zbog ekstremnog siromaštva. Cijelo stanovništvo svojedobno je preseljeno iz povijesnog dijela Sassi di Matera (kasnije, zbog pitoreskosti, postaje neizostavan dio turističkih itinerera) prije nego li je to područje postalo predmetom nekretninskih špekulacija, u korist malobrojnih privilegiranih. Televizijska serija *Imma Tataranni, sostituto procuratore* donosi brojne prizore Matere i Basilicate, grada i njegova okružja. Taj su dojam intimnog prostora gledateljima uspješno prenijeli Francesco Amato, redatelj prvih dviju sezona, te Enrico (Kiko) Rosati, redatelj treće sezone, izmjenjujući prizore starog grada, centra i krajolika, naglašavajući uvijek važnost prostora, sa svim njegovim manama i vrlinama.

Redatelj je uspio prenijeti Venezijinu ideju o prostoru kao protagonistu (uočljivo, Venezia je surađivala na izradi scenarija). Mariolina Venezia u jednak položaj stavlja likove i prostor s ciljem da opisima prostora i kadrovima grada skrene pozornost na gospodarska i socijalna pitanja. Prostor igra ključnu ulogu u oblikovanju atmosfere, ne predstavlja tek obični *setting* za kriminalističku istragu, a kako promatramo njegovu transformaciju, prostor aktivno pridonosi razvoju priče te postaje višeslojni kulturni medij koji sugerira vlastite prostorne prakse (Aucoin). Uronivši čitatelja u okružje zločina, autorica zadovoljava jedan

od ključnih uvjeta za uspjeh, pri čemu je poznavanje geografskih obilježja prostora⁹ od iznimne važnosti u određivanju njegova identiteta.

U televizijskoj seriji redatelj se igra kadrovima i dinamizira radnju prizorima različitih lokaliteta regije. Od gotovo mitskih prizora šume, stabala, zelenila, lijepe prirode koju nagrđuje tehnologija (zvukovi dronova, eksplozije i sl.)¹⁰, do starih kamenih kuća. Gledatelji su očarani prekrasnim prizorima Matere i kontrastom koji uočavaju, npr. u epizodi *Come piante tra i sassi*¹¹ pojavom metalnog detektora i dikobraza koji pred njim bježi u rupu, predstavljajući simbolično sraz prirode i lažnog napretka. U epizodi *I giardini della memoria*¹², u istom prizoru vidimo Tataranni (Vanessa Scalera) i don Mariana (Antonio Gerardi) nad maketom starog grada Matere i novog projekta, *Il giardino*. Uočava se kontrast novog i urbanog na štetu starog. To je vidljivo čak i na maketi dvaju dijelova grada, pri čemu je pozitivna emocija vezana za stari grad, a u prizorima je s novim, urbanim dijelom vidljiva odbojnost zbog očekivanih kriminalnih radnji građevinske mafije.

Stari dio grada izaziva pozitivnu emociju, nostalgičnu asocijaciju na sliku živih jaslica: „Sembra proprio un presepe, con tutte quelle lucine!“ (*Via del Riscatto*)¹³. Predstavlja dugu tradiciju, ljude, njihove priče i povijest, neodvojivo isprepletene. S druge strane, namjera je građevinske mafije i špekulanata izgraditi rezidencijalnu zonu poviše prostora na kojem je zakopan nuklearni otpad, neovisno o reperkusijama i zdravstvenim posljedicama po građane. U gotovo svim epizodama serije je naglašena ideja zaštite okoliša, a protiv građevinske mafije. Dojam eulogizacije prostora uz idilične prizore regije pojačan je ciljano odabranom glazbenom pozadinom. Redatelj se poigrava s emocionalnim

⁹ U tu svrhu, unutrašnjost naslovnice knjiga o Immi Tataranni prikazuje kartu grada Matere i kartu regije Basilicata. Nije neuobičajeno pronaći geografsku agendu na naslovnici detektivskog romana za „ciljanu publiku“ koja se želi usredotočiti na „poznate tope i želju za osvajanjem nepoznatih i egzotičnih teritorija“ (Erdmann). Naglasak je na ukusu čitatelja, koji inzistira na novim vrijednostima poput „topografskog panoramskog prikaza“ na karti, kako bi se čitateljima omogućila orijentaciju i „vizualni znak i pokazatelj prema izmijenjenom, složenijem razumijevanju lokacije“ (Erdmann 278). Gledajući kartu, ne samo da se mašta čitatelja snažnije uključuje već je i emocionalna uključenost jača, a čitatelji osjećaju očitu satisfakciju u rješavanju problema. U tom smislu kartom mogu vizualizirati prostor.

¹⁰ *La doppia vita di mister E*: 01x04 –1:45; (prva sezona, četvrta epizoda, minuta. Na ovaj će način u daljnjem tijeku rada biti označeni svi navodi iz serija).

¹¹ 01x02 – 1:02,62

¹² 01x04 – 0:13,50

¹³ 01x01 – 07:20

i simboličkim refleksijama osnažujući spregu prostora i emocija. U istragama Imme Tataranni prostor diktira ritam istrage, od konfiguracije terena do simboličkih poruka koje kontekstualno odašilje čime kao da postaje protagonist.

Slučajevi su koje Imma istražuje brojni: ubojstva, atentati, zloupotreba zemljišta, zagađenje prirode nuklearnim otpadom zahvaljujući korumpiranim lokalnim vlastima, političarima i beskrupuloznim agentima za nekretnine, često povezanim s mafijom, koji radi profita bezobzirno izlažu lokalno stanovništvo opasnim bolestima. Posebna su tema vrlo upitne nacionalne uredbe i dekreti ministarstava te sustavno zanemarivanje regije zbog čega taj kraj dolazi na rub opstanka. Zamjenica tužitelja, Imma Tataranni, prikazana je kao lik koji posvećuje život istraživanju slučajeva protiv korumpiranih političara i kriminalaca, posebice onih povezanih s odlaganjem nuklearnog otpada. Taj je lik (koji pomalo podsjeća na autoricu) užasnut činjenicom da je Vlada odlučila žrtvovati regiju i pretvoriti predivan krajolik Matere u odlagalište otpada¹⁴.

Tataranni promatra metamorfozu prostora: nekoć plodno tlo postalo je jalovo izgubivši svoju snagu, boje, slikovitost, autentičnost, ali rijetki se usuđuju nešto poduzeti (poput don Mariana Licinija, kojeg poslije ubije ekomafija). Druga važna tema koju Venezia problematizira jest prenamjena zemljišta u dogovoru s lokalnim političarima, iz poljoprivrednog u stambeno zemljište, uz izdavanje građevinskih dozvola. Činjenica ostaje da je Vlada svojim uredbama indirektno sudjelovala u zapostavljanju i onemogućavanju razvoja regije dok u nekom trenutku taj prostor, zbog urbanističke i ekomafije, nije postao platformom za financijske špekulacije i fiskalne prevare. Paradoksalno, oni koji su htjeli prostor uništiti su omogućili njegovu veću vidljivost. Redatelj serije također usklađuje prisutnost prostorne dimenzije s romanima i interpretira dualnost prostora.

Nije nevažno da je svaka promjena tona u seriji, svaki novi kadar praćen slikama grada i prizorima krajolika, s namjerom da se prostor valorizira, da se istaknu nijanse prostora. Prostor ponekad ima ulogu umetanja pauze u televizijske dijaloge, mijenjanja ritma, prebacivanja tona radnje ili jednostavno samo pridonosi dinamici, tako da se s njim stvara određena emocionalna povezanost. Prostor postaje sentimentalno izazovan, višeslojan, prožet osobnim i kulturnim

¹⁴ „Eppure poco più di un anno prima, nel novembre del 2003, il governo voleva ridurre la Basilicata a discarica nucleare, e i lucani erano insorti bloccando le scorie“ (*Maltempo*). Romani i serija uvelike problematiziraju ovu temu, posebno zgroženi činjenicom na su najviši organi vlasti bili spremni u potpunosti žrtvovati cijelu regiju u ime profita.

značenjem, što se posebno može vidjeti u prizorima zelenog okružja, iz interakcije čovjeka s prirodom.

Zaključno možemo reći da prostor (ovdje je prikazan samo manji dio sličica prostora talijanskog juga) ima izrazito važnu ulogu u kriminalističkoj fikciji, čime ujedno postaje i idealan *setting* za kriminalističke serije. Iako neki autori možda žele posegnuti za određenim stereotipima u opisu prostora, možemo reći da je veći dio kriminalističkih serija angažiran oko prikaza složenog talijanskog društva i njegovih problema. Siciliju možemo prepoznati u prizorima obale i plaža Sicilije, plavetnilu Mediterana, ispijanju kave na terasi uz plažu, uskim uličicama, tradicionalnoj gastronomiji (opisanoj u romanima Andree Camillerija) u kojima uživa glavni lik Salvo Montalbano (Luca Zingaretti). Govoreći o Siciliji, spomenimo i glavni grad Palermo, grad kulture i umjetnosti, bogate kulturno-povijesne baštine i gospodarski centar, ali ujedno i grad kontrasta i ambigviteta zbog raširene korupcije i percepcije grada kao mafijaškog sjedišta, pri čemu je prostor grada¹⁵ opisan kao mjesto unaprijed izgubljene borbe s organiziranim kriminalom.

Napulj je, primjerice, prostor romana Maurizija De Giovannija i njegovih otpadnika iz Pizzofalconea, unutar policijskog miljea u Campaniji, gdje je snimljena televizijska serija *I bastardi di Pizzofalcone* (RAI 1, 2017. –). Spomenimo još i seriju *Gomorra* (Sky Atlantic, 2014. – 2021.), snimljenu po romanu Roberta Saviana, koji se kao novinar infiltrirao u napuljsku *Camorru*, razotkrivši koruptivne radnje tekstilne i građevinske mafije¹⁶.

¹⁵ Kao primjer ovdje navodimo seriju *Squadra antimafia – Palermo oggi* (Canale 5, 2009. – 2016.), u kojoj se govori o borbi protiv *Cosa nostre* pod vodstvom Claudije Mares Simona Cavallari, zamjenice ravnatelja policije u Palermu, i Rosy Abate (Giulia Michelini), povezane s mafijom. U *spin off* seriji *Rosy Abate – La serie* (Canale 5, 2017. – 2019.) Rosy se nakon odglumljene smrti prisilno vraća u mafijaške krugove.

¹⁶ Obje serije sustavno ulaze u tkivo grada prikazujući kako se policijski sustav sa svojim neortodoksnim predstavnicima i njihovim neortodoksnim metodama, osobito inspektorom Lojaconom (Alessandro Gassmann), suočava sa svijetom podzemlja i *Camorre* s jedne strane, odnosno s druge strane, kako taj svijet podzemlja izgleda iznutra i koja pravila za njih vrijede. *Gomorra* je na direktan i realističan donijela atmosferu grada i šire regije, koji je s organizacijom gradskog prostora idealno mjesto radnje za različite oblike kriminaliteta. Više o istoimenom filmu vidjeti u: Marić, A. (2021.), *Fading Humanity and Myth-making: Scheming the Clandestine in Gomorrah* by Matteo Garrone u *Između Srednje Europe i Mediterana: glazba, književnost i izvedbene umjetnosti / Between Central Europe and the Mediterranean: Music, Literature and the Performing Arts*, I. Tomić Ferić, A. Marić (ur.), Split, Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu; Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu, str. 537–546.

Prostor je, kao protagonist u kriminalističkoj fikciji, vitalan za razumijevanje emocionalne opterećenosti i kulturnog konteksta te doprinosi razvoju radnje i angažmanu likova. Barbara Pezzotti, govoreći o ulozi prostora, posebice talijanskih gradova i njihovoj ulozi u kriminalističkoj fikciji, a time posredno i u televizijskom mediju, između ostaloga ukazuje na ambivalentnost Napulja kao grada, čime potvrđuje našu tezu o bipolarnosti gradova.

Napulj je grad kontrasta, tvrdi Pezzotti, jer njegovu prirodnu ljepotu i geografsku poziciju (smješten je, naime, u središnjem dijelu regije između Vezuva te iznimno snažnih vulkana Flegrejskih polja), kao „najčarobnijeg pejzaža“ na svijetu, zatamnjuju problemi povezani s lošim populacijskim politikama, prvenstveno prenapučenosti, nezaposlenosti i kriminalom, što ga čini jednim od najopasnijih gradova na svijetu.

Napulj je poznat po bremenitoj povijesti i još kompleksnijoj sadašnjosti, koja je baštinila velik dio kompleksnih povijesnih odnosa i do danas nije pronašla rješenje za sve nagomilane probleme. Napulj je, ujedno, mjesto radnje prvog talijanskog kriminalističkog romana, *Il cappello del prete* iz 1887. Emilija De Marchija koji, da parafraziramo Pezzotti, nije prikazao Napulj kao šareni grad s veselim podnebljem, nego kao uistinu problematično područje, zastrašujuće podložno kriminalnim aktivnostima i izloženo kriminalnom podzemlju. Čini nam se da većina autora, a time i televizijskih serija, upućuje na jasnu razliku između urbanog i perifernog, gradskog i ruralnog. Međutim, ovdje prikazani gradovi i regije, opisani su sa svim svojim specifičnostima, zanimljivostima, bojama i okusima, uz analizu lokalnog društva.

U tom smislu, prostor nedvojbeno utječe na serijalnost na način da služi kao poveznica koja integrira događaje, s obzirom na to da se poznati kontekst ponavlja iz epizode u epizodu serije. Gledatelj prepoznaje taj *setting*, s njim se familijarizira, što i njemu omogućuje sudjelovanje u kriminalističkom istraživanju.

Parafrazirajući Barbaru Pezzotti, možemo ustvrditi da postoji sprega, intima poveznica između kriminaliteta i miljea u kojem se on stvara. Dodali bismo i to da je prostor neizostavno povezan s običajima i tradicijom, da prostor nije sužen samo na (fizički) krajobraz, stabla, planine i kamen, da nije samo predmet ekoloških rasprava i lijepa priroda kojoj se možemo diviti i koju nastojimo očuvati. Prostor, onaj urbani, gradski, donosi slike iz svakodnevnog života i ostavlja svoje tragove. To je narativ o ljudima, o njihovim aktivnostima, susretima, razgovorima, vrevi i žurbi, kriminalitetu, ali i pojedinostima iz povijesti grada,

u regiji i šire u Italiji. Prostor je, stoga, zanimljiv iz antropološke perspektive, iz potrebe bilježenja ljudskih aktivnosti, ostavštine baštinjene iz prošlih vremena. Prostor je fizički dokaz tisućljetnog kontinuuma života, kojim je definiran identitet naroda i regije.

EULOGIZIRANI GRADOVI

Želimo li oblikovati Bachelardovu ideju eulogiziranog prostora, svako ko prepoznamo takvo mjesto u emotivnim opisima grada Barija. Bari, s Apulijom, postaje pozadina kriminalističkih istraga zamjenice inspektora, Lolite Lobosco¹⁷. Bari je grad Loboscoine mladosti, grad za koji je inspektorica vezana, koji s nostalgijom pamti i u koji se odlučuje vratiti. Međutim, grad se neizmjenjivo promijenio, izgubio je vibratnost, postao tih i prazan, a s njegovom metamorfozom promijenili su se i ljudi:

Un pomeriggio mi misi in macchina e attraversai la città deserta. La Bari del *bon vivre* aveva cambiato pelle, sembrava di essere in uno di quei posti fantasma che talvolta si vedono nei film o si incontrano tra le pagine di un libro. Guidavo cercando spiragli di vita sui balconi. Non c'era niente e nessuno, nemmeno i panni stesi ad asciugare, neanche i fiori. Solo i tricolori afflosciati per l'assenza di vento. E silenzio. (*Terrarossa* 15)

Postoje dva lica grada. Prvi je Bari *vecchia*, slikoviti stari dio, koji očarava turiste i čuva tradiciju života na otvorenom, na *agori* gdje se sve društvene aktivnosti odvijaju pred očima susjeda i prolaznika. Stari grad Bari pun je sjećanja, votivnih prizora Bogorodice, zavjetnih Madona¹⁸ po uglovima uličica, vike i naguravanja, starijih kućanica koje na ulicama mijese i prodaju poznatu tjesteninu u obliku školjaka, grad koji je nekada bio ponosan na svoju aristokraciju. Drugo lice grada vidljivo je kroz slike modernog Barija, grada koji je postao mjestom sukoba i organiziranog kriminala, trgovine ljudima, političkih i pravosudnih skandala, ekomafije i drugih mračnih stvarnosti. Aristokratske kuće, gradski

¹⁷ Zamjenica načelnika, Lolita Lobosco, vraća se u svoj rodni grad Bari kako bi vodila policijski tim. Kao jedina žena zapovjednica u policijskom svijetu kojim dominiraju muškarci, ostaje vjerna sebi unatoč svim izazovima, oslanjajući se na svoju stručnost i predanost kako bi se suočila s kriminalom i prevladala predrasude. Gabriella Genisi autorica je sljedećih romana o Loliti Lobosco, zamjenici inspektora: *La conferenza delle arance* (2010), *Giallo ciliegia* (2011), *Uva noir* (2012), *Gioco pericoloso* (2014), *Spaghetti all'Assassina* (2015), *Mare nero* (2016), *Dopo tanta nebbia* (2017), *I quattro cantoni* (2020), *Terrarossa* (2022) i *Lo scammaro avvelenato e altre ricette* (2022).

¹⁸ *Spaghetti all'assassina*, 1x03 – 00:05

centar i periferija djelomično su se razvili u monstruozne prostore koji skrivaju strašne tajne. Tu je također naglasak na dualnosti prostora i naglašenoj suprotnosti, pa čak i antagonizmu između starog i novog. Grad je prikazan kao prostor kontrasta, bipolarni protagonist zaključan u vremenskom i prostornom kontinuumu.

Naime, inspektorica Lobosco svjesna je zastrašujuće stvarnosti. Grad je postao plijen *Ndranghete*, a time i mjesto istrage koruptivnih djela, ilegalnog odlaganja toksičnog otpada, bačava napunjenih radioaktivnim materijalom, poplavljenih brodova i podmorskih odlagališta ispunjenih iscrpljenim uranijem. Bari i njegova okolina promijenili su se. Prisjetimo se da takav *crime setting* nije samo fizička lokacija (Lefebvre) već odražava mnogo širi društveni kontekst, ogleđajući probleme poput korupcije, siromaštva i kriminala.

Postoji jedan takozvani urbani i civilizirani dio koji podrazumijeva gradski prostor te jedan naizgled idilični prostor na rubnim dijelovima grada, velika poljoprivredna zemljišta koja pod krinkom socijalnog poduzetništva (tzv. inkluzivne farme) prikrivaju organizirani kriminal. Naime, te su inkluzivne farme prostori koji prikrivaju tajne rabote, poput moderne robovlasničke prakse i trgovine ljudima. Lik Abebe, koju Lobosco ispituje, svjedoči užasnu priču o modernom ropstvu:

La schiava di altri schiavi. Sono rimasta incinta tre volte, e tre volte ho dovuto abortire a forza di calci in pancia e botte. Non ho mai visto un centesimo, il caporale segnava su un registro entrate e uscite, ma quello che guadagnavo spezzandomi la schiena nei campi e nei letti degli altri non bastava mai a pagare un piatto di minestra, l'acqua per lavarsi, il furgone che ci trasportava, il giaciglio nella baracca. Avevo sempre debito con il caporale. L'avevo capito che non avrei mai riavuto la libertà. Eppure tutti conoscevano le condizioni del ghetto e di chi ci viveva: i cittadini, le istituzioni, gli imprenditori che si affidavano ai caporali, i poliziotti come te. (*Terrarossa* 138)

Ružnoća koruptivnih aktivnosti maskira se ljepotom pseudopastoralnog prostora. Ta „periferna lokacija“, koja ne odgovara konvencionalnoj, stereotipnoj predstavi o talijanskom krajoliku i kulturnoj baštini (Coviello, Re 63), uvodi dodatne dinamike u kriminalistički *setting* i svjedoči o širem društvenom kontekstu. Obje autorice, Genisi i Venezia, uvodeći čitatelja u svijet svojih antijunakinja, pozivaju na odgovornost onih koji su dopustili da južne talijanske regije i gradovi bogati poviješću i tradicijom danas izgledaju kao zaboravljeni dio talijanskog teritorija, sporadično oživljen dolaskom turista. Neprihvatljivo

je da pogrešne odluke na nacionalnoj razini smiju utjecati na živote tisuća ljudi. Utjecajem tih elemenata prostor je izobličen. To je jedna od tema na koju obje autorice, a još zornije istoimene televizijske serije, skreću pozornost, kao i na pitanja korupcije, krupne politike, prostornog planiranja, onečišćenja okoliša, zaštite zdravlja i zaštite mora radi zaštite života. U tom smislu, prostor, kao i svaki drugi protagonist, progovara sam za sebe.

Još jedan važan element specifičan za Genisinu fikciju jest tipično mediteranski element vode, supostojanje maritimnog s kopnenim elementom. Geografski, grad Bari izgleda kao da je ukraden od mora i umetnut na kopno. Mediteranski kontekst priče prepoznatljiv je kontekstualizacijom obale, opisima pomorskih aktivnosti s referencijama na tradiciju. Inspektorica Lobosco provodi svoja istraživanja, pri čemu se radnja počesto zaustavlja na detaljima prostora koji mu daju dodatnu emotivnu dimenziju. Lobosco je svjesna autentičnosti toga prostora, posebno morskog elementa. Paradoksalno, Lobosco je inspektorica čiji otac ima kriminalnu prošlost, a za njega je vežu upravo trenutci provedeni pokraj mora. U tom smislu, Lobosco nostalgично priziva prošlost, zaboravljene mediteranske vizure starih ribara koji pletu mreže:

Quando arriviamo sul lungo braccio che circonda il porto e conduce al molo Sant'Antonio, il sole sta per tramontare. Le saracinesche dei magazzini dei pescatori sono abbassate, ma qualcuno c'è ancora. Sono quelli più anziani, intenti a riparare le reti. A mano, come una volta. Senza fretta. Parlano del tempo, di calcio e di politica. E come si stava meglio prima. Ho un nodo di nostalgia che mi stringe la gola, vorrei fermarmi a chiacchierare con loro, per sentirmi dire stesse storie di mare che raccontava mio nonno. Tornare bambina per pochi minuti. (*Mare nero* 21)

U televizijskoj seriji taj je kontekst još uočljiviji. Kao lajtmotiv u više epizoda serije ponavljaju se prizori Lobosco kako trči uz more, u lučkom dijelu grada¹⁹. Ti su repetitivni prizori uvijek ili neka vrsta uvoda u epizodu ili njezin katarzični epilog. Kadrovi su obično praćeni naracijom, reminiscencijom ranijih događaja, emotivno obojenih sjećanja.

Naime, u televizijskim serijama pronalazimo repetitivne elemente koji su izrazito važni za serijalnost serije. Ti su elementi karakteristični za seriju te predstavljaju strukturalne i narativne poveznice koje nalazimo u svakoj epizodi serije, što omogućuje kontinuitet i povezivanje serije u smislenu cjelinu.

¹⁹ *Spaghetti all'assassina*, 1x03 – 1:41: 40

Ponavljanja, dakle, omogućuju kontinuitet radnje kroz narativnu strukturu serije te kroz glavnu temu koja se proteže u svim epizodama i svim sezonama. Također, elemente serijalnosti pronalazimo u razvoju likova u seriji, kroz njihove individualne i zajedničke priče, kroz način na koji se likovi mijenjaju i doprinose dinamici radnje, kao i način na koji se osobno razvijaju te kako se razvijaju u sinergiji s drugim likovima. Glavni likovi su stalno prisutni, dok sporedni dolaze i odlaze, povremeno se vraćaju te stvaraju osjećaj sudionništva u zajednici, unutar poznatog prostora, poznate grupe ljudi.

U serijama pronalazimo i tematske lajtmotive, koji se ponajviše odnose na borbu protiv zločina, za pravdu, ili na neke osobne demone likova. Ponavljane određenih motiva i simbola, pojavljivanje na određenim poznatim mjestima (čime se naglašava važnost prostora, o čemu smo pisali u ranijim poglavljima) povezuje epizode u cjelinu. Ponavljanje glazbene podloge može predstavljati metaforu, koja može označavati neki lajtmotiv. Svakako valja ovdje naglasiti geografski lajtmotiv, značajan za seriju. Ovdje je to grad Bari, čije slike omogućuju stvaranje poznatog i prijateljskog okruženja.

Na primjeru istraga Lolite Lobosco možemo reći da postoji kontinuitet osobnih odnosa koje Lolita ima prema drugim likovima u seriji, iako je svaka istraga zasebna i odlikuju je različite istražiteljske sličice. Ovdje nemojmo zaboraviti ni karakteristične prizore konzumacije hrane, koji su posebno naglašeni u romanima o istražiteljici Lobosco, te se kao elementi kulture i tradicije pojavljuju i cijeli recepti jela karakterističnih za grad i za regiju.

Element (morske) vode se također ponavlja i nosi sa sobom cijeli niz interpretacija. Čini se da Lobosco crpi snagu iz toga morskog okruženja, a lajtmotiv plavetnila mora čini snažnu okosnicu serije. Istraživanja odvede inspektorice Lobosco do otkrivanja zastrašujuće stvarnosti: „qualcuno da decenni ha dichiarato guerra al nostro mare e noi non lo sapevamo” (*Mare nero* 144) te postaje svjesna da su pojedinci kontaminirali prostor koji želi zaštititi. Dok nastavlja s istragom, otkriva da je more postalo groblje bačava s nuklearnim otpadom²⁰. Sve dodatne detektivske aktivnosti usmjerene su na otkrivanje zavjere iza te zastrašujuće istine, nastavljajući biti emocionalno izazovnim. Morski motivi se ponavljaju u svim epizodama, predstavljajući metaforu slobode i simbol osobne *vendette* protiv organiziranog kriminaliteta.

²⁰ *Spaghetti all'assassina*, 1x03 – 1:32: 20

Emocije glavne junakinje prema privilegiranom prostoru grada prikazane su u televizijskoj seriji čestim vožnjama po gradu praćenima naracijom glavne junakinje, kojom Lolita Lobosco evocira prošli događaje. Lolita ponosno pokazuje grad vozeći svoj stari crveni Fiat 500 ili dok sjedi u *pick-upu*²¹ punom voća sa svojim prijateljem Trifoneom (Maurizio Donadoni), nekad dobrim prijateljem svojega oca. Tim lajtmotivom vožnje, koji se u seriji ciklički ponavlja, gledatelj susreće prostor, upoznaje ga i približava mu se tako da dijeli iste sugestivno nostalgичne emocije s glavnom junakinjom. Ovaj lajtmotiv je važan element izgradnje koherentnog narativa serije i njezinoga tematskog identiteta. Ponavljanjem kroz epizode, on stvara prepoznatljivost i emocionalno povezuje gledatelja sa serijom.

U tom smislu, možemo prihvatiti tvrdnju Nicole Gabellierija (3908) da su neki mediteranski autori više zainteresirani za prostorni kontekst (na primjer, Camilleri, ali ovdje i Genisi i Venezia) nego za elemente istrage, sugerirajući da „ubojstvo i krađa samo pokreću rad detektiva, koji uključuje čitanje krajolika, samorefleksiju te socio-geografske i psihološke analize”. Prema našem mišljenju, to potvrđuje važnost prostora kao protagonista. Autori s dobrim poznavanjem konteksta, tradicije, povijesne i društvene komponente (Venezia je rođena u Materi, a Genisi u Bariju) mogu pisati po tom ključu o međusobnoj povezanosti prostora i društva u cjelini te inzistirati na otkrivanju socio-kulturološkog identiteta prostora. Tako je i u slučaju glavnih junakinja, Imme Tataranni i Lolite Lobosco, koje prostor ne razdvajaju od identiteta, sugerirajući da je prostor ipak nešto više od puke premise i *settinga*.

U televizijskim serijama, na jednak način kao i u romanima, predstavljena je ideja prostora kao protagonista te je istaknuta važnost pojedinih lokaliteta, posebno gradova, koji utječu na slojevitost likova i razvoj radnje. U seriji je, zbog izbora medija, zahvaljujući brzini i rakursu kamere, centralnu ulogu prostora moguće još zornije predočiti. Dobro odabrane lokacije, kontinuitet i dinamika kadrova upućuju na prostor kao važan čimbenik. Regija Basilicata i provincija Matera, ali i druge južne regije su se tijekom vremena susretale s problemima poput siromaštva, špekulacija, korupcije koji su ostavili trag u prostoru pa prostor postaje ključan dio narativa.

Prikaz Matere uključuje povijesnu i antropološku dimenziju. Bari je prikazan kao nešto moderniji grad, pogođen organiziranim kriminalom, ekološkim

²¹ *Il giardino delle arancie*, 1x01 – 1:48: 50

problemima i socijalnim pitanjima. U opisima obaju gradova prisutna je stalna ambivalencija, ne samo sinkronijski već i dijakronijski, koja snažno utječe na njihov identitet. Geografski i socijalni elementi stapaju se u narativ, čiji je cilj prikazati brutalnu stvarnost i kompleksnost unutarnjih odnosa. Prostor je, da zaključimo, jednako važan protagonist u kriminalističkoj fikciji, odnosno televizijskom mediju i filmu, kao i glumci, protagonisti s kojima se susrećemo i s kojima se identificiramo. Upravo zahvaljujući živopisnosti, antropološkim značajkama prostora, povijesti i drugim njegovim značajkama, posebno tradicijskoj kulturi i elementima koji je čine, prostor je moguće utkati u mentalitet živih likova i njihovih postupaka, što nedvojbeno, a kako smo ranije i pokazali, dopunjuje i oplemenjuje ukupni prostorni kontekst i identitet.

Grad Bari, more i južnjačka kultura su stalna pozadina priča o istražiteljici Lobosco, dajući seriji snažan mediteranski identitet. Svaka epizoda u seriji donosi novi slučaj, ali lajtmotiv Lolite kao snažne žene u tradicionalnom okruženju omogućava kontinuitet i razvoj lika u seriji. Lajtmotiv serije, kao nit koja povezuje pojedinačne epizode u koherentnu narativnu celinu, je Lolitina borba s patrijarhalnim društvom te nastojanje da osobne emotivne dileme dovede u ravnotežu s profesionalnim obvezama.

U ovoj seriji, jednako kao i u seriji o Immi Tataranni, lajtmotiv predstavljaju i teme identiteta, ženskog iskustva i borbe protiv društvenih normi. Serijalnost serije omogućava dublji razvoj glavnih likova, s prepoznatljivim elementima i značajkama koji seriju čine jedinstvenom i zanimljivom. U seriji o Immi Tataranni glavni lajtmotiv je Immin osobni rast te profesionalni izazovi, koji stalno utječu na dinamiku serije. Imma je poznata po svojoj nekonvencionalnosti i direktnosti, što je lajtmotiv koji se ponavlja u različitim situacijama, kako u istragama, tako i u osobnom životu. Jednako je tako važan i grad Matera i njegova kompleksna povijest, prisutni kao prostor naracije i dio prepoznatljivih repetitivnih situacija. Epizodni kriminalistički slučajevi i istrage ovoj seriji daju oblik, ali ono što kao lajtmotiv posebno ističemo je Immin pokušaj usklađivanja obiteljskog života i karijere, koji nedvojbeno utječe na sam razvoj lika.

IMMA TATARANNI: ZAMJENICA DRŽAVNOG ODVJETNIKA

Imma Tataranni: Sostituto Procuratore talijanska je kriminalistička televizij-ska serija o zamjenici državnog odvjetnika iz Matere, inspirirana istoimenim likom iz pera autorice Marioline Venezije. Venezia, kako smo već napisali, objavljuje pet kriminalističkih romana o neobičnoj, svojeglavoj, emotivnoj i upornoj istražiteljici. Serija je premijerno emitirana 2019. godine na RAI 1, a prikazana je u trima sezonama u epizodama od 110 minuta, od 2019. od 2023. godine. U prvoj je sezoni prikazano šest epizoda (*L'estate del dito, Come piante fra i sassi, I giardini della memoria, Maltempo, Rione Serra Venerdi, Dalla parte degli ultimi*), u drugoj sezoni, od 2021. do 2022., prikazano je osam epizoda u dvama dijelovima (I. *Mogli e buoi, Via del riscatto, Dai sassi alle stelle, Un mondo migliore*; II. *Il peso dell'anima, La doppia vita di Mister E., Angelo o diavolo, La donna che perse testa*), a treća sezona ima četiri epizode (*Lontano dagli occhi, Liberaci dal male, Ladri di futuro, Il prezzo della libertà*). U seriji, uz glavne likove, susrećemo i cijelu plejadu zanimljivih sporednih likova, koji na svoj način pridonose gledanosti serije.

Imma (Immacolata) Tataranni (Vanessa Scalera) posve je drukčija žena, majka i (po vokaciji) pravica. Ona je snažna i odlučna, direktna i bez dlake na jeziku, a zbog osebujne naravi u sukobu je s većinom svojih kolega. Naime, ne samo da nije omiljena u uredu državnog odvjetnika u Materi u kojem radi, nego ni izvan ureda. Uza sve to, često je u sukobu i sa susjedima i obitelji. U većini slučajeva vrlo je rigidna i vrlo dosljedna u primjeni pravila, što znatno utječe na njezin odnos s okolinom. Iako nema pretjeranu potporu kolega i članova svoje obitelji, koji ne gledaju uvijek s razumijevanjem na njezin posao, ona nepokolebljivo vjeruje u pravičnost sustava i uspijeva razriješiti najteže slučajeve, uspješno, inteligentno i nekonvencionalno, pa je zato prati reputacija nepotkupljive i beskompromisne borkinje za pravdu. Karakterizira je nevjerojatno dobro pamćenje, gotovo fotografsko, čime se i sama često hvali. Izgleda pomalo ekscentrično, s kovrčavom kosom, odlučnim, vojničkim hodom i izrazito neobičnim i

šarenim odjevnim kombinacijama. Najvjerniji joj je suradnik mladi karabinjer, Ippazio Calogiuri (Alessio Lapice), prema kojemu s vremenom razvije odnos prisniji od profesionalnog. Imma ga smatra daleko pouzdanijim i sposobnijim od svih kolega. Calogiuri izgleda vrlo sramežljivo i nespretno, ali je predmet interesa mnogih žena, što Imma često komentira, nerijetko s njim. Posebno je burna njegova veza s Jessicom Matarazzo (Ester Pantano), policajkom iz Catanije, koja pod svaku cijenu želi zadržati Calogurija u vezi. Diana De Santis (Barbara Ronchi), Immina je srednjoškolska prijateljica iz klupe, njezina (u početku pomalo nespretna) tajnica i jedna od osoba od najvećeg povjerenja.

Tijekom serije gledamo kako se taj ženski lik razvija od plašljive tajnice i pomalo zbunjene supruge posvećene braku i djeci, do inteligentne istražiteljice. Diana De Santis stasava u seriji te prolazi cijeli dijapazon emocija, od izgubljene supruge koja otkriva supruga s ljubavnicom, do samouvjerene i poduzetne pomoćnice. Immini komentari upućeni Dijani često su ironični, ali ironija je način Immine komunikacije, odlika njezina karaktera. Na isti način ironizira komentare policijskog patologa dr. Taccardija (Carlo De Ruggieri), koji na prvi pogled djeluje pomalo groteskno sa svojim smiješnim naočalama i sitnim tijelom. Kako je svojstvo grotesknog kontrast unutrašnjeg i vanjskog, primjećujemo da eksterni prikaz likova ne odgovara uvijek njihovim intrinzičnim karakteristikama, ovdje patologa, koji se pokazuje kao pouzdan profesionalac i osoba od povjerenja.

Odnos Imme i Marie Moliterni (Monica Dugo), supruge upravitelja (prefekta) provincije Matera, vrlo je složen. Maria je voditeljica policijskog arhiva i vrlo je ležerna u poslu. Pomalo je usporena, ali je sposobna i spretna, uvijek dobro informirana. Odnos Imme i Marije u početnim epizodama serije nije isti u odnosu na kasnije epizode. Imma ignorira Mariju, odbija svaki njezin pokušaj prijateljstva, savjete i sugestije, zamjerajući joj privilegiranost. S druge strane, Imma nikad nije imala nikakve privilegije, uvijek se za svoju poziciju i uspjeh morala žestoko boriti.

Immin je nadređeni Alessandro Vitali (Carlo Buccirosso), koji dolazi u Materu donesavši iskustvo osobe koja je svojim radom stala na žulj moćnicima, zbog čega je premješten iz Napulja. On s premještajem donosi stereotipe i predrasude prema ženama i tipično južnjačko praznovjerje. Na stolu, uz još nekolicinu lokalnih suvenira, drži figuricu lukavog i slobodoumnog Pulcinelle, koja za njega predstavlja duh Napulja. Negativna iskustva koja Vitali ima unutar tužiteljstva, nisu ga pokolebala, pa i on strogo poštuje pravila. Štoviše, za njega su čak i stereotipi pitanje poštivanja pravila. Imma je inspektorica s najboljim

rezultatima, ali on kao da joj ne priznaje profesionalne zasluge, nego predbacuje manjak brige za obitelj i muža.

Pietro de Ruggeri (Massimiliano Gallo) nježan je i pažljiv suprug i požrtvovan otac. Često pokušava posredovati i pomiriti dvije strane u kompleksnom odnosu majke i kćeri. Dok je Imma stalno napeta i stroga, Pietro je blag, pomalo plah.

Imma je u stalnoj svađi sa svekrvom Filomenom de Ruggeri (Dora Romano), Pietrovom majkom, koja na nju gleda svisoka jer misli da nije dovoljno brižna i da je nedostojna njezina sina. Još dvije važne žene u Imminu životu jesu Brunella Tataranni (Lucia Zotti), njezina majka, o kojoj se Imma skrbi najbolje što može pa to dovodi do komičnih situacija. Zbog povremenih napadaja demencije, gotovo da je uvjerala Immu da joj je biološki otac poduzetnik Cenzino Latronico, povezan s mafijom. Valentina de Ruggeri (Alice Azzariti), bunovna je i tvrdoglava adolescentica, karakterom slična majci. U latentnom je sukobu s Immom, pa potporu uvijek pronalazi u ocu. Posebno joj je stalo da njezin kulinarski blog, koji snima s Brunellom, bude uspješan.

PROFESIJA, TRADICIJA I ZEBRASTE KOŠULJE

Što je to što Immacolatu Tataranni, glavnu junakinju istoimene TV serije, čini drukčijom u odnosu na likove sličnih kriminalističkih serija? Vjerujemo da je Mariolina Venezia, kao suradnica na izradi scenarija, uspjela svoje literarne zamisli, prvo izgradnjom vizualnog identiteta, a onda i prikazom postupaka naše antijunakinje, utkati u zanimljiv opis lika zamjenice državne odvjetnice. Imma Tataranni **četrdesetpetogodišnjakinja** je, niska stasom, kovrčave crvene kose boje hrđe, kako je opisuje njezin šef Vitali, pogleda mrka, kao da dijele pljuske, koja svoju odlučnost emitira već na prvi dojam: hodom i odjećom. Njezine šarene i tigraste kombinacije, čupavi džemper i zebrasti dezeni, samo na prvi pogled ostavljaju dojam zbunjene osobe. Dr. Tataranni „koncentrat je tvrdoglavosti i celulita utisnutih u tigrastu suknju ili zebrastu košulju, kratera na okruglom licu zaostalih iz vremena adolescencije, skrivenih ispod neujednačeno nanesenog pudera”²² (*Maltempo* 185). Tako je opisuje Zakary, jedan od antagonista iz istrage o malverzaciji zemljišta u Materi.

Međutim, Imma je unatoč osebujnom karakteru, zabavna, duhovita i drukčija od detektivkâ i sudaca istrage koje smo navikli gledati u serijama. Ona je uporna i nepopustljiva poput poručnika Columba i svojim neortodoksnim ponašanjem i metodama zrači neobičnom simpatičnošću i intelektom. U intervjuu za časopis *Rolling Stones Italia*, Vanessa Scalera tvrdi da je lik Tataranni u njezinoj izvedbi teatraliziran i objašnjava kako junakinja obilato obasipa sarkazmom sve oko sebe. Scalera donosi Immu kao pomalo zbunjenu ženu, ali vrlo odlučnu i stabilnu, koja se ruga svima, prvenstveno samoj sebi, pronalazeći snagu upravo u neizostavnom i neizbrisivom, za mediteransku *formu mentis* karakterističnom humoru²³, tipičnom za jug Mediterana. Scalera nadalje upućuje na duhovite dijaloge koji razlikuju Tataranni od drugih junakinja u kriminalističkim

²² Svi su prijevodi autorski.

²³ Usp. Marić, A., Trobia, M.G., *Introduction/Introduzione* u *Humour and the Mediterranean. Discorsi sul comico nel contesto mediterraneo*, Marić, A., Trobia, M.G. (ur.), Caltanissetta, Salvatore Sciascia Editore, 2023., str. 9–24.

serijama²⁴, opisujući svoj lik kao pomalo bizaran, s jakom osobnošću, kao svađalački nastrojenu tužiteljicu, u sukobu sa svima, ali zato iznimno zabavnu i duhovitu, što unosi dobrodošlu „pauzu” u napete dramske prizore i relaksira napetost koja obično obilježava detektivski žanr.

Imma se s lakoćom nosi s problemima zahvaljujući svojoj strpljivosti i usredotočenosti na posao, što je čini uspješnom u istraživanju i rješavanju slučajeva te upućuje na profesionalnost u poslu kojim se bavi. S druge strane, Imma uspijeva pomiriti osobni i privatni život zahvaljujući toleranciji svojega supuga Pietra (Massimiliano Gallo), koji je potpuna suprotnost energičnoj Immi.

Scalera smatra da autentičnosti lika pridonosi i činjenica da Imma dolazi iz (donedavno) nerazvijene regije Basilicate, iz Matere, te da taj prostor sam po sebi oblikuje lik. Već smo obrazlagali utjecaj prostora i pojasnili kako prostor sa svojim karakteristikama i tajnama pridonosi tumačenju radnje i odnosa likova te i sam postaje protagonistom. Utjecaj prostora vidljiv je i tu jer prostor i njegova povijest, njegova antropološka i geografska, morfološka i druga svojstva utječu na ponašanje svih protagonista, oni su njime oblikovani, i ono su što jesu zbog toga.

Uz rizik da izgleda kao stereotip, recimo da su ljudi koji na tom prostoru žive, duboko vezani za svoje korijene i tradiciju, da su topli i strastveni²⁵, a to je upravo ono što je Scalera uspjela unijeti u Immin lik i prikazati publici.

²⁴ <https://www.rollingstone.it/cinema-tv/interviste-cinema-tv/vanessa-scalera-nicchia-per-sem-pre-ma-grazie-imma-tataranni/593729/> (1. 07. 2024.).

²⁵ Vidi: <https://www.sorrisoni.com/tv/fiction/vanessa-scalera-imma-tataranni-litiga-con-tutti-per-questo-mi-piace/> (2. 7. 2024.).

ŽENSKI I OBITELJSKI ODNOSI

TV serija o Immi Tataranni, uz različite teme kojima se bavi, prikazuje kompleksne obiteljske odnose, koji utječu na razvoj radnje i čine seriju dinamičnom. Posebno je antagonističan odnos Imme s kćeri Valentinom, uglavnom zbog prirode Immina posla. Imma ima dinamičan odnos sa svekrvom, sa svojom majkom Brunellom, sa svojom suradnicom i prijateljicom Dijanom te s drugim ženama. Njezin odnos prema ženama koje je okružuju vrlo je emotivno obojen tako da su emocije dovedene do krajnosti, od krajnje negativnih do krajnje pozitivnih. Prvenstveno je složen odnos s gospođom de Ruggeri (Dora Romano), Pietrovom majkom koja ima posesivan odnos prema sinu. Pietro je, s druge strane, zahvaljujući smirenosti i strpljivosti, često medijator i ključ ravnoteže u obitelji.

On uvijek želi pronaći mirno rješenje. Valentina se obraća Pietru za pomoć i utjehu, pa se odnos između oca i kćeri čini puno bliskijim i s puno više razumijevanja nego odnos Valentine i Imme. Valentina osjeća bliskost i iskazuje ocu duboku zahvalnost i poštovanje. Podrška je tim snažnija, zbog čestog Immina izbjivanja iz kuće. Ipak, kako tvrdi Stefania Viapiana, majka je naša prva ljubav, ona koja daje život, koja kasnije prepušta ocu da dijete „otprati u svijet“²⁶. Majka je ta koja unutar obiteljskih odnosa predstavlja prvi susret sa svijetom i ostaje pravi i jedini uzor, što se i u seriji potvrđuje odnosom Imme i Valentine.

Immin odnos s kćeri dominantan je i kontrolirajući. To je odnos majke, koja prosuđuje ljude rabeći profesionalno iskustvo i nastojeći zaštititi kćer od opasnosti okružja u kojemu živi. U stvarnosti, taj odnos zrcali i odnose unutar društva koje je poprilično obezvrijedilo žene i utjecalo na to da odnos majke i kćeri postane tako složen. To je društvo stereotipa, koje se mijenjalo i moderniziralo tijekom povijesti, ali je ipak većim dijelom ostalo povezano s lokalnim

²⁶ Otac je, tvrdi Viapiana (93) „il prode eroe presente nei miti e nelle fiabe che affronta i pericoli del mondo“. To ponekad dovodi do degradacije uloge majke te posljedično do problema u odnosu majke i kćeri, ali budući da je majka naš prvi susret „con il divino“, ona je i prva ljubav te na neki način i sama postaje božanstvom (94).

uzusima življenja. Uistinu, od svih uloga koje žene imaju u društvu, jedna je uloga univerzalna, biti kćerkom. U tom smislu naglašavamo definiciju Judith Plides o univerzalnosti uloge kćeri jer, kaže Plides, „rođenjem, svaka žena postaje nečija kćer. Čak i ako njezina majka umre ili je napusti dok je dijete, društvo je i dalje podiže kao ‘kćer’. Ako i kada postane majka, ona ostaje kćer“.

Autorica ovom tvrdnjom ispravno upućuje na ciklus života i univerzalnost uloge kćeri. Kada kćer postaje majkom, ona ostaje kćerkom. Analogijom, uloga kćeri, jednako kao i uloga majke, jest univerzalna. Te su uloge neraskidivo povezane, pa su time i generator bliskih, a ponekad i antagonističkih odnosa. Plides spominje ‘profesiju’ majke, upućujući na loš status majčinstva u društvu „što se vidi kroz standardni pokazatelj novca: majke nisu plaćene. Unatoč povremenim pohvalama i nostalgiji, majke imaju lošu reputaciju; za gotovo sve društvene probleme krive su upravo one, uključujući i vlastitu djecu” (1978: 2). Drugim riječima, žene su često podcijenjene u onome što rade, neovisno o tome je li to na poslu ili kod kuće. Zanimljivost ove serije jest upravo u tome što glavni lik otvoreno pokazuje svoje nesavršenosti dok govori o složenoj ulozi poslovne žene koja pokušava pomiriti sva svoja lica, ne libeći se pritom pokazati osjećaje. Veličina i uspjeh lika leži u tome što ne želi da je se smatra savršenom.

Imma Tataranni stroga je i nestrpljiva majka, što dovodi do različitih oblika ograničenja i zabrana. Kći Valentina fizički je odrasla, iskustveno pomalo nezrela i adolescentski je neprilagođena: „sembrava una donna, ma di cervello faceva un passo indietro tutti i giorni” (*Maltempo*, 5). S prijateljicom Beom ima problema, ocjene su joj loše („andava male in storia, ancora peggio in italiano” (16)). Unatoč svemu, Imma pokazuje grižnju savjesti jer je svjesna da „zapostavlja” kćer zbog posla („Per colpa di sua madre che la trascurava, imbarcandosi in inchieste che le si ritorcevano contro” (17)). Naveli smo samo nekoliko kratkih citata iz romana *Maltempo*, kako bismo i na primjeru književnog teksta pokazali slojevit odnos Imme i Valentine. Naravno, u književnom tekstu autorica opisom i dijalogima navodi čitatelja na određene zaključke. U televizijskoj seriji redatelj ima na raspolaganju kraće sekvencije, u kojima jedino pogledom, ekspresijom lica, emocijom, kraćom sličicom glumci donose radnju.

U televizijskoj seriji već u prvoj epizodi (*L'estate del dito*), Valentininom izjavom da je Immi uvijek netko zbog nečega kriv, daje se naslutiti priroda njihovog odnosa. Svađom oko kupovine mobitela (*Come piante tra i sassi*) također se ilustrira dinamika toga odnosa. Naime, kad Imma odbije kupiti Valentini novi mobitel, nastaje sukob, koji između ostaloga, utječe na Valentinin odnos s

prijateljima. Valentina predbacuje Immi njezin naglašeni autoritet, sugerirajući da uvijek mora imati zadnju riječ²⁷ i optužuje je za nefleksibilnost. Imma nastupa zaštitnički, pokroviteljski, između ostaloga iz profesionalnih razloga, zbog prirode posla, a Valentina to doživljava kao sabotazu svojeg društvenog života.

Tu se postavlja pitanje o razgraničenju poslovnog i privatnog i bojazan o tome je li to uopće moguće. Immin posao otegotan je faktor koji utječe na njihov odnos. Kao i druge zaposlene majke, Imma pokušava osigurati pristojan život i bolju budućnost za svoje dijete. Razlika je u tome što druge majke nisu zaposlene kao zamjenice tužitelja. Također, majke obično nisu istražiteljice, na terenu, tako da posao negativno utječe na odnos Imme i Valentine. Kada Imma primi prijetnje, Valentina pita: „Zar ti nisi mogla imati običan posao?“²⁸, odnosno pita se: „Zašto mi moramo plaćati posljedice tvog posla?“²⁹. Immin je posao iznimno zahtjevan i neuobičajen, pa Valentina zamjera majci nedostatak pažnje i nedostatak interesa.

Valentina stvara određenu barijeru između sebe i Imme jer osjeća da Imma nije u potpunosti posvećena ulozi majke. Imma pojačanom kontrolom kompenzira manjak uključenosti u Valentinin život, a to dovodi do buntovništva jedne i osjećaja krivice druge protagonistice. Generalno govoreći, ako je točno da žena ima pravo na samoodređenje, upućujemo na mišljenje Stefanie Viapiane, koja spominje važnost „profesije“ majke u izgradnji autonomije kćeri, na važnost struke, posla, zanimanja i pri izgradnji odnosa na relaciji majka – kći. Možemo, u tom smislu, prihvatiti tvrdnju da je uspjeh kćeri povezan s uspjehom majke, odnosno da bi kći trebala dozvoliti majci da bude uspješna, a ne joj to zamjerati³⁰. Ako kći pokaže razumijevanje za majčin posao, majka će uspješno balansirati privatni i profesionalan život, obiteljske i poslovne obveze, što predstavlja određeno jamstvo da će i kćerka ponoviti majčin primjer. Kćerini

27 *L'estate del ditto*, 01x02 – 01:20

28 01x02 – 01:22:37

29 *Un mondo migliore di questo*, 02x04 – 25:26

³⁰ Viapiana, S. (2014.), *Madri e figlie allo specchio: La relazione madre-figlia e le costellazioni familiari spirituali*, Milano, Tecniche Nuove, str. 128. Viapiana nadalje citira Berta Hellingera, koji uspoređuje majčino mlijeko s novcem navevši da „arhetip majke predstavlja ženu s djetetom u ruci. Mlijeko kojim doji dijete je neka primitivna slika novca. Ako novac teče poput majčinog mlijeka, uzimamo ga sa zahvalnošću, množimo ga sa zahvalnošću i koristimo ga, zahvalni, kao da je hrana“, str. 128. Analogno tomu, jednako je važan i posao kojim se majka bavi. Gledati majku koja radi, važan je predznak za budućnost kćeri i određena vrsta jamstva da će i kći imati financijsku autonomiju.

postupci trebali bi se zrcaliti u majčinima kako bi stekla samopouzdanje i razvila određene pozitivne osobine (Viapiana).

Plides upućuje na to kako je društvo sa svojim negativnostima i mizoginijom temeljenoj na Freudovoj psihologiji dovelo do seksističkog odnosa prema zaposlenim majkama te da zamjeranje u odnosu na majke ima korijene u mržnji i omalovažavanju žena, pokušaju da se žene učine inferiornima u odnosu na muškarce, koje društvo postavlja kao standard.

Čini nam se da odnos Imme i Valentine pomalo zrcali opću percepciju društvenih standarda u pitanjima zaposlenosti majke i odnosa prema djeci. Priklanjamo se tvrdnji da percepcija majčinstva, koja prikazuje majku kao stalno dostupnu, brižnu i požrtvovnu, podržava stereotipe koji utječu na percepciju majčinstva kroz prizmu određene tradicionalne uloge kojom se negira individualnost i sloboda izbora žene (Plides).

ISTRAGE LOLITE LOBOSCO

Talijanska kriminalistička serija, *Istrage Lolite Lobosco*, prvi je put prikazana 2021. godine na RAI-ju 1, a režirali su je Luca Miniero (prva i druga sezona) te Renato De Maria (treća sezona). Već smo napisali da je serija inspirirana romanima Gabrielle Genisi te da sadržaj serije vjerno prati sadržaj romana, tj. prati glavnu junakinju Lolitu Lobosco, koja se vraća u svoj Bari na dužnost zamjenice načelnika policije.

U prvoj sezoni (2021.) prikazane su četiri epizode, svaka u trajanju od otprilike 100 minuta: *La circonferenza delle arance*, *Solo per i miei occhi*, *Spaghetti all'assassina*, *Gioco pericoloso*, u drugoj (2023.) je sezoni prikazano šest epizoda: *Mare nero*, *Lo scammato avvelenato*, *Viva gli sposi*, *Lo sguardo di Luca*, *Caccia al mostro*, *Ultimo atto*, a treća sezona (2024.) donosi također četiri epizode: *Volo pindarico*, *Se vuoi morir*, *Terrarossa*, *Un brutto affare*.

Lolita (Luisa Ranieri), zamjenica načelnika policije, inteligentna je i neovisna žena, koja se ne srami svoje ženstvenosti. Dapače, svoju ženstvenost ona samouvjereno ističe noseći seksepilnu odjeću i vrtoglavo visoke Loubotinove potpetice. Njezina je najbolja prijateljica, sutkinja Marietta Carrozza (Bianca Nappi), opisuje kao prelijepu i izazovnu ženu³¹, koja je predmetom muške žudnje. Unatoč izazovnoj odjeći³², privlačnosti i seksepilu, njezin je sentimentalni život gotovo nepostojeći. Lolita je pomalo kruta i nepristupačna te je Marietta savjetuje da to promijeni. U nekom trenutku 'namješta' joj susret sa znatno mlađim novinarom, Danilom Martinijem (Filippo Scicchitano), iz čega se razvija složen odnos.

³¹ „Eppure sei bella, bellissima, in gamba. Sei una delle donne più desiderate di Bari, non ti dico nel mio mondo quanto si parla di te. Se non fossimo così amiche potrei quasi essere gelosa. Tra avvocati e magistrati, il 98 per cento sogna di portarti a letto”. Genisi, G., *Mare nero*, str. 45.

³² „Trovo un tailleur nero molto aderente, poi un top color prugna e mi metto pure il tacco 12 di camoscio rosso che mi ha regalato Mariella al compleanno. Da gran sera, insomma, per andare dove però non si è ancora capito, ma l'amica mia dice che le scarpe alte sono indispensabili per due motivi: A) con una certa urgenza mi devo dare un tono e B) con altrettanta urgenza devo trovare un fidanzato decente”. Genisi, G., *La circonferenza delle arance*, str. 58.

Lolitina je suradnja s kolegama dobra, osobito s Antonijem Forteom (Giovanni Ludeno), školskim kolegom, koji je u Lolitu latentno zaljubljen, kao i odnos s kolegom Lellom Espositom (Jacopo Cullin). Lolita je temeljita i strastvena u svojim istragama³³, maksimalno posvećena otkrivanju zločinaca, ubojica, prevaranata. Usprkos takvu okruženju, ona je maksimalno korektna, pazeći na, kako sama kaže „presumpciju nevinosti“, vjerojatno opterećena činjenicom da joj je otac bio krijumčar cigareta. Lolita je s pokojnim ocem, Nicolom „Petresine“ Loboscom (Aldo Ottobrinio), bila jako bliska i odbija mu oprostiti izrečene laži. Važan muškarac u Lolitinu životu jest Trifone (prije smo ga spominjali kao prijatelja Lolitina oca), koji razvija romantičan odnos prema Lolitinoj majci. S majkom i sestrom odnos je vrlo dinamičan. Lolitina majka, Nunzia (Lunetta Savino), opterećena je prošlošću, sjećanjem na pokojnog muža te redovito odlazi na groblje razgovarati s njim. Stalno pokušava nagovoriti Lolitu da oprostí ocu, a to se dogodi tek kad Lolita otkrije da ga je ubila mafija i započne istragu o tome. Mlađa Lolitina sestra, Carmela Lobosco (Giulia Fiume), zavidi Loliti na odnosu s majkom te na njezinim profesionalnim uspjesima.

Lolita nije obična detektivka, ona je prototip moderne samosvjesne žene. Ona se ne srami svoje seksualnosti. Ona povremeno dvoji želi li se upustiti s kime u vezu, a kad to odluči, ona tu vezu i konzumira. Intimno zbližavanje s muškarcem ona označava izbacivanjem odjevnih predmeta i intimnog rublja kroz prozor. U tim prizorima, dok odjeća leti kroz prozor, kamera usporava, naglašavajući trenutak leta rublja, kao trenutak slobode, kao svojevrsni pokazatelj nezainteresiranosti prema tuđem mišljenju. Simptomatično je i zgražanje susjede s kata ispod poslije toga čina. Svakako, u tim prizorima pronalazimo elemente prijezira prema društvenim normama.

Opća percepcija jest da je kriminalistički žanr maskuliniziran, ali zahvaljujući serijama poput ove, vidimo da se moderne detektivke vrlo rezolutno i autoritativno bore s istragama, vrlo često upućujući na probleme usko vezane za društvo, posebno kod različitih moraliziranja. Sue Turnbull (2014.) upućuje na to da su ženske uloge u kriminalističkom žanru tijekom vremena doživjele znatne promjene te da su žene od „objektivizacije“ i „predmeta promatranja“, postale subjekt te da sada i „muškarci mogu biti predmetom promatranja“

33 „Io, come te del resto, alle morti sono abituata. Nelle indagini do il massimo, ci metto intuito, tecnica e passione, tratto ogni persona che interrogo con il massimo rispetto, tenendo bene a mente quella presunzione di innocenza che troppo spesso in Italia è dimenticata. Però, quando assicuro l'assassino alla giustizia, chiudo il fascicolo e cerco di archiviare”. Genisi, G., *Mare nero*, str. 35.

(248). Naime, od šezdesetih godina 20. stoljeća do danas, uloga žene, svojedobno u seriji prikazane kao kakve tajnice u detektivskom uredu, postaje zamjetno drukčija. Pitanja rodne ideologije i feminističkih studija znatno su utjecali na promjenu percepcije. Spomenuli smo Lolitu u kontekstu seksualne slobode. Valja reći da su junakinje u današnjim serijama znatno slobodnije i manje opterećene nego li je to bilo u prošlosti. Sue Turnbull u tom smislu kao vjerojatnu prekretnicu spominje scenu iz serije *Police Story* (*Sulle stade della California*, NBC, 1974. – 1987.), u kojoj Angie Dickenson u ulozi policajke Lise Baumont glumi prostitutku. U seriji se ta akcija prikazuje kao *undercover* akcija, u kojoj je, po pravilima struke, nužno da protagonistica nosi mikrofona. U jednom trenutku nakon završetka istrage, na zaprepaštenje kolega, dok je oni još mogu čuti, policajka se neočekivano upušta u seksualni odnos, gotovo ne mareći za mikrofona. To je identificira, smatra Turnbull, kao „emancipiranu i seksualno aktivnu ženu 60-ih“ (261). Ta epizoda sadržajno otvara vrata promjenama koje će uslijediti. Poslije Dickenson glumi Pepper Anderson u seriji *Police Woman* (*Agente Pepper*, NBC, 1974. – 1978.) kao *spin-off* serije *Police Story*. Smatra se da serija *Police Woman* predstavlja prvu žensku detektivsku TV seriju. Valja napomenuti još jedan važan podatak. Naime, Turnbull (263) smatra svojevrsnom emancipacijom i sam odabir glumice (tada je Dickenson imala već četrdeset i tri godine), koja je tek zahvaljujući toj ulozi postala poznata. Tijekom vremena je, upravo zahvaljujući ženskim ulogama, ulogama detektivkâ, tužiteljicâ i slično, uveden slobodniji narativ u kriminalistički žanr, što je postupno pomoglo u razbijanju stereotipa. Osobito je to uočljivo u narativu koji uključuje seksualne zločine. U epizodama koje govore o silovanju ili drugim vrstama nasilja prema ženama, polako se upućivalo na to da se ženama ne događaju zločini jer ih zaslužuju, jer su svojim izgledom izazivale i slično, nego su to stereotipi koje je nužno razbijati. Spomenuto bacanje grudnjaka kroz prozor nije, stoga, pitanje voajerizma, nego osobne slobode.

Kad govorimo o ženskim ulogama i pitanju emancipacije, svakako ćemo spomenuti seriju *Bones* (FOX, 2005. – 2017.) i lik Temperance Brennan (Emily Deschanel), briljantne antropologinje, koja hrabro, nevjerojatno suvereno i samosvjesno, iako čak i pomalo autistično, rješava najteže slučajeve. Ne smijemo zaboraviti ni seriju novijeg datuma, *How to Get Away with Murder* (*Le regole del delitto perfetto*, ABC, 2014. – 2020.), koja u prvi plan stavlja nevjerojatno inteligentnu profesoricu prava i odvjetnicu, Annalise Keating (Viola Davis), sa

Sveučilišta Philadelphia, uspješnu Afroamerikanku, koja sa svojim studentima i suradnicima razbija predrasude svih oblika.

Jednako je suverena detektivka i Petra Delicato (Paola Cortellesi) u seriji snimljenoj (Sky Atlantic, 2020. –) po romanima Alicie Giménez-Bartlett³⁴ u režiji Marije Sole Tognazzi. Petra je bivša odvjetnica, koja se iz Rima vraća u Genovu, gdje je zbog manjka detektivskog kadra, iz arhive dodjeljuju odredu za ubojstva. Pitanje emancipiranosti te, izvorno samozatajne antijunakinje, jasno se razrješava u trenutku kad se ona oslobodi tereta odnosa s bivšim suprugom. Kada Giménez-Bartlett piše o detektivki koja institucionalno, unutar patrijarhalnog društva, sudjeluje u istragama, smatra Kathleen Thompson-Casado (74), ona ima prigodu istražiti ne samo mogućnost integracije žene u tradicionalno mušku profesiju temeljenu na snazi i autoritetu već i sama može kritizirati institucije i prikazati otpor tih institucija prema angažmanu žene i sudjelovanju u ženskim pitanjima. Delicato prosvjeduje unutar svoje policijske uprave zbog seksističkog tretmana, pa je serija (nepotrebno) proglašena feminističkom zbog stereotipa da žena koja se bori za jednaki tretman u muškom okružju, mora (na što upozorava i Thompson-Casado) biti feministkinja.

Ranije smo spomenuli da muškarci također mogu biti objektivizirani, biti predmetom promatranja. Odmah u prvoj epizodi serije³⁵ Petra ispituje osumnjičenog za silovanje te ga tijekom ispitivanja natjera da se skine do gola. Sjeda na stolicu i vrlo drsko ga promatra, dugim i bezobraznim pogledom, mimikom lica izražavajući prijezir. Ona mu naredi da se razodjene, a kad on u nelagodni zastaje, ne dozvoljava mu da to bude djelomično, nego inzistira na golotinji, što osumnjičenika dovodi do plača. U nekoliko minuta osumnjičeni se od verbalno drskog šovinista pretvara u poniženog muškarca plačno mrmljajući da takav tretman nije legalan. Delicato tvrdi da je samo ispitala osumnjičenika „na svoj način“.

U četvrtoj³⁶ epizodi Petra se sastaje s doušnikom, koji očekuje policajca, pa se iznenadi kad vidi da je došla žena. Kada kaže da „ne razgovara sa ženama“, Petra mu uperi oružje u genitalije i spušta pištolj tek kada doušnik pristane na

³⁴ Alicia Giménez-Bartlett prva je u Španjolskoj koja odabire formu (oblik) policijskog procedurala, koji uključuje inspektoricu, ženu unutar sustava (Thompson-Casado, 2002.). Dotada su svi protagonisti unutar forme procedurala uglavnom bili muški protagonisti, a junakinje su eventualno bile privatne detektivke, odnosno bile su izvan sustava.

³⁵ *Riti di morte*, 1x01 – 0:21:02

³⁶ *Morti di carta*, 1x04 – 0:17:53

suradnju. Možemo postaviti pitanje svrhe takve simboličke kastracije i njezine opravdanosti, ali je jasno da se tu radi o ciljanom razbijanju stereotipa, nametanju „ženskog“ autoriteta u pomalo drskoj borbi za izjednačavanje muško-žen-
skih uloga.

Ako usporedimo obje protagonistice, Lolitu i Petru (kojoj, na neki način i ime označava čvrstoću i sugerira kamenu postojanost), možemo primijetiti maskulinizirane elemente, grubost u profesionalnom postupanju, koja se očekuje od muških uloga. Kada se žena posluži takvim metodama, okolina to automatizmom smatra odbojnim i neprihvatljivim. Obje antijunakinje, Lolita i Petra, nalaze se u poziciji moći koju nerado koriste jer ih to dovodi u poziciju, koju Thompson-Casado (78) naziva „patrijarhalnom akulturacijom“. Međutim, kada pokušamo podvući znak jednakosti u odnosu s muškim kolegama, jasno je da se tu ne radi samo o pitanju autoriteta žene nego o profesionalnom autoritetu, koji je u patrijarhalnom okružju mediteranskog konteksta vrlo često doveden u pitanje.

Ukoliko bismo htjeli navesti glavni lajtmotiv serije o Petri Delicato, svakako bismo naglasili njezine osobne emotivne dileme i stalno preispitivanje vlastitog identiteta. U svim je epizodama serije izražena njezina (auto)ironija i introspekcija te sukob s prošlošću, čime su ostvareni elementi serijalnosti. Također, epizode su povezane ponavljanjem određenih rituala; kao na primjer simboličnog pospremanja osobnih predmeta u kutiju na kraju svake epizode nakon zaključenog slučaja, što simbolički predstavlja ritualno oslobađanje ove antijunakinje od utvara vlastite prošlosti.

U detektivskim serijama o Petri Delicato, Immi Tataranni i Loliti Lobosco svaka epizoda ima svoju priču, što ih čini proceduralima. Struktura policijskog procedurala se ovdje kombinira s praćenjem razvoja lika i tematskim lajtmotivima, pri čemu svaka epizoda ravnopravno doprinosi razvoju šire narativne strukture. Svaka na svoj način, ove kriminalističke serije koriste ponavljajuće motive kako bi izgradile kontinuitet i prepoznatljivost. Ono što razlikuje tri serije, su njihove unutarnje karakteristike, a serijalnost je postignuta praćenjem elemenata osobnog razvoja. Serije su također povezane zajedničkom temom o snažnim, nezavisnim ženskim likovima, pri čemu su ranije spominjani lajtmotivi i elementi serijalnosti ključni za njihov uspjeh.

SERIJA *LE BUONE MADRI*

Serijska *Le buone madri*³⁷, redateljskog dvojca Juliana Jarrolda i Elise Amoruso, u produkciji *House Productions* i *Wildside* (Fremantle), uz potporu *Calabria Film Commission Foundation* premijerno je prikazana 2023. godine. Temeljena je na istinitoj priči³⁸ Alexa Perryja, *The Good Mothers*, i pripovijeda o trima hrabrim ženama, Guseppini, Mariji Concetti i Denise, koje se dijelom zbog rigidnih obiteljskih uzusa, a dijelom zbog lukave strategije sudske istražiteljice Anne Colace, odlučuju usprotiviti strogim, generacijski tvrdo ukorijenjenim pravilima kalabrijske mafije *'Ndranghete*³⁹.

Radnja je smještena u 2010. godinu, a započinje nestankom Lee Garofalo, koja se s kćeri Denise odvaži usprotiviti članu *'Ndranghete*, svojem suprugu.

³⁷ Glumačku postavu čine poznate talijanske glumice: Gaia Girace u ulozi Denise Cosco, Valentina Bellè u ulozi Giuseppine Pesce, Barbara Chichiarelli u ulozi Anne Colace i Micaela Ramazzotti u ulozi Lee Garofalo. Serija se sastoji od šest epizoda, znakovita naslova: *Nella bocca del lupo, Famiglia e lealtà, Un'altra vita, Tradimento, Madri e figli, Coraggio*. Serija je premijerno prikazana na 73. Berlinskom međunarodnom filmskom festivalu 21. veljače 2023. te je iste godine nagrađena nagradom na Berlinaru za najbolju seriju. <https://www.nationalgeographic.it/the-good-mothers-la-storia-vera-delle-donne-che-hanno-sfidato-la-ndrangheta> (9. 5. 2024.)

³⁸ Mussolino, L. *The Good Mothers, chi è Giuseppina Pesce: la vera storia della pentita di 'ndrangheta che vuole bloccare la nuova serie di Disney+*, 7. 4. 2023., *The Good Mothers, chi è Giuseppina Pesce: la vera storia della pentita di 'ndrangheta che vuole bloccare la nuova serie di Disney+* - Il Fatto Quotidiano.

³⁹ Dobro je poznato da *'Ndrangheta*, uz sicilijansku mafiju *Cosa Nostra* i *Camorra* iz Kampanije, koncentriranu ponajviše oko glavnog grada regije, Napulja, čini okosnicu kriminalnih organizacija s juga Italije. *'Ndrangheta* ima dugu povijest, koja seže u 19. stoljeće. Struktura je *'Ndranghete* kapilarna, s decentraliziranim modelom upravljanja i snažno naglašenom obiteljskom hijerarhijom. Upravo je ta struktura čini posebno otpornom na uporne pokušaje vlasti da onemoguće nezakonite aktivnosti po kojima je poznata, poput trgovine drogom, iznude, pranja novca, trgovine oružjem i druge. U organizaciji vlada kodeks šutnje, a od članova se očekuje da odbiju svaku suradnju s vlastima. Uz navedeno, naglasak je na odanosti obitelji i poštovanju unutarnjeg ustroja. Žene unutar ove organizacije imaju uglavnom submisivnu, servilnu i prokreacijsku ulogu. Vidi: Allum, F., Marchi, I. (2018.), *Analyzing the Role of Women in Italian Mafias: the Case of the Neapolitan Camorra*, 41, 361–380. <https://link.springer.com/article/10.1007/s11133-018-9389-8>

Glavna istražiteljica Ministarstva pravosuđa, Anna Colace uporna je, odlučna, iznimno profesionalna u svojem poslu, hladnog racija, s iskustvom odrastanja u sicilijanskom mafijaškom okružju. I sama je žena, pa dobro razumije negativne i diskriminatorne konotacije unutar sustava. Njezini kolege iz sudstva i policije prihvaćaju postojanje *'Ndranghete* kao činjenicu, ali bez ambicija da se s njom obračunaju. Anna se s timom odabranih kolega odlučuje na neobičnu, ali učinkovitu strategiju. Kao žena u uglavnom muškom svijetu dobro poznaje žensku psihologiju i uvjerena je da može pridobiti žene *'Ndranghete* na suradnju.

Ona upućuje na to da su mafijaške žene u ulozi podjarmljenih čuvarica tradicije izrazito nesretne te da bi *'Ndranghetu* mogli uništiti tako da se tim ženama ponudi perspektiva, obećanje u bolje sutra, da im se ponudi sloboda u zamjenu za svjedočenje, da im se omogući novi život i da se tako razbije mit o nedodirljivosti te organizacije. Da to neće biti lako, jasno je već iz prvih prizora prve epizode serije. Namršteni oblaci, praćeni upornim zvukom motocikla, zloguko predskazuju što će se dogoditi. Radnja započinje s prizorom dvojice kriminalaca koji pripremaju detonaciju plinske boce pred vratima suda. U zvuke eksplozije umiješa se nježna uspavanka otkrivši dva osnovna motiva koji se protežu tijekom cijele serije: nasilje i ljubav prema djeci. Uspavanka postaje simbol nesigurnog svijeta u kojem su majke i djeca izloženi opasnosti i manipulaciji u nasilnom okruženju mafijaške obitelji, sugerirajući njihovu ranjivost i izloženost brutalnoj stvarnosti. Ponavljnje nježnog zvuka uspavanke ukazuje na potragu za sigurnošću u mafijaškom svijetu u kojem dominiraju prijetnje i nasilje. U kontekstu mafijaškog svijeta, ona postaje simbol tišine i potisnutih emocija.

Prepoznati pravu ulogu žene u talijanskim kriminalnim organizacijama je, kako tvrde Allum i Marchi (2018), težak zadatak zbog kompleksnosti strukture tih organizacija. Nasuprot *'Ndrangheti*, koja će nas u ovom slučaju zanimati, uloga ženskih članova u npr. *Camorri* ponešto je drukčija. Naime, Liliana Madeo vidi žene *camorriste* kao daleko samosvjesnije, emancipiranije, aktivne gotovo poput muških članova, posebno u situacijama organiziranih istraga protiv *camorrista*, kada unutar same organizacije dolazi do mogućeg delegiranja ovlasti s muških na ženske članove. Žene *Camorre* su, za razliku od žena u *'ndrinama*, klanovima *'Ndranghete*, prilično nekonvencionalne (Madeo 2020), imaju svoju sentimentalnu neovisnost, burne brakove, razvode, preljube, itd. U žena *Camorre* manje su izražena tradicionalna mafijaška pravila, dominantna u drugim dvjema kriminalnim organizacijama sa Sicilije i Kalabrije, prema kojima su sve žene *puttane* i služe za „pravljenje djece“, a brakovi su korisni za

„učvršćivanje saveza i koagulaciju vlasti“. Obitelj i klan nadređeni su svakom obliku strasti, ljubavi, privrženosti, seksa ili bilo čega drugog što proizlazi iz emocija (Madeo 2020).

Serijsa *Le buone madri*⁴⁰, za razliku od sličnih serija koje prate uglavnom muške protagoniste, stavlja žene majke u središte događanja i prikazuje njihovu transformaciju osvješćivanjem o nemilosrdnim okolnostima u kojima žive, do pobune protiv svojih obitelji. U talijanskim serijama novijega datuma koje prikazuju strukturu kriminalne organizacije, kao *Gomorra* ili *Suburra*, a posebno u nešto starijim serijama kao npr. *Romanzo criminale*, *La piovra* (inspirirane kulturnim filmovima kao *The Godfather* ili *Once upon a Time in America*) radnja uglavnom prati muške protagoniste, nedodirljive mafijaške patrijarhe i događa se ponajviše oko muških likova.

U seriji *Le buone madri*, fokus je na ženama koje guši nasilna okolina sa strogim i nelogičnim pravilima. Namjera je u ovom poglavlju na primjeru serije prikazati oblike nasilja nad ženama, nasljedovane devijantnim patrijarhalnim oblikom suživota na talijanskom jugu, duboko utkanim u lokalnu tradiciju i život klanova *'Ndranghete*. Nasilni oblici ponašanja prema ženama manifestiraju se u više oblika, prvenstveno sustavnim fizičkim i psihičkim nasiljem kojima su izložene protagonistice serije. Zanimljivo je da se žene mafije sustavno bore za svoju emancipaciju te je to u svakoj epizodi sve izraženije. Radnja, u tom smislu, raste linearnom progresijom. Junakinje, unatoč strahu, u želji za slobodom od okova klana i strogih pravila rukovođenih načelima lojalnosti, svjesno ulaze u emotivne i po život opasne situacije, kako bi se izborile za pravo da same odlučuju, da same određuju kako upraviti svojim životom te, u konačnici, kako bi izgradile vlastiti identitet.

40 Andriani, C. *The Good Mothers: La storia vera delle donne che hanno sfidato la 'Ndrangheta* u *National Geographic*, 3. 1. 2024. <https://style.corriere.it/spettacoli/tv/the-good-mothers/> (9. 5. 2024.).

NASILJE KAO SREDSTVO GUBITKA IDENTITETA

Svaki oblik nasilja, a posebice nasilje nad ženama koje je znatno prisutnije, predstavlja kršenje ljudskih prava i prepoznato je na globalnoj razini kao ozbiljan problem. Prema Krantz i Garcia-Moreno (2005: 818), nasilje predstavlja znatan rizik s dugoročnim posljedicama po fizičko i mentalno zdravlje žena. Poznato je da nasilje u svim svojim oblicima utječe na ponašanje i osobnost žene znatno narušavajući njezin identitet. Naime, ono dovodi do osjećaja manje vrijednosti, s namjerom da ženu podčini i učini je pokornom i poslušnom. U izvješću o oblicima nasilja Svjetske zdravstvene organizacije (WHO) o nasilju i zdravlju, Krantz i Garcia-Moreno upućuju na tri glavne kategorije nasilja. Prema tipu počinitelja razlikujemo nasilje usmjereno prema sebi, nasilje pojedinca ili manje grupe ljudi i kolektivno nasilje, a prema prirodi nasilnih djela nasilje može biti fizičke, seksualne ili psihološke prirode.

Žene su žrtve svih navedenih oblika nasilja, pri čemu prevladava nasilje pojedinaca, koje možemo podijeliti u dvije kategorije: nasilje u obitelji ili intimnom partnerstvu i nasilje u zajednici. Nasilje u obitelji ili u partnerstvu uključuje nasilnike, članove obitelji ili pak bliske osobe, odnosno podrazumijeva da se nasilje odvija unutar doma. S druge strane, nasilje u zajednici podrazumijeva nasilje između ljudi koji nisu u krvnom srodstvu i najčešće se događa izvan kuće. Psihološko, mentalno ili emocionalno nasilje obuhvaća radnje kao što su sprečavanje žene da vidi obitelj i prijatelje, omalovažavanje ili ponižavanje, ekonomske restrikcije ili prijetnje usmjerene prema dragocjenim predmetima te druge oblike kontrolirajućeg ponašanja. Potonji oblik nasilja teže je definirati jer u različitim kulturama i zemljama može poprimiti različite oblike (Krantz, Garcia-Moreno, 2005). Pojam partnerskog nasilja odnosi se na zlostavljanje koje se obično događa između muža i žene, između sadašnjih ili bivših partnera.

Pojmovi koji se često upotrebljavaju za opisivanje partnerskog verbalnog i neverbalnog nasilja uključuju: obiteljsko nasilje, premlaćivanje, zlostavljanje

supruge / supruga / partnera⁴¹, kao i seksualnu prisilu (Birkenhoff, Lupri 1988). Drugi oblici nasilja koje smatramo potrebnim spomenuti jesu ubojstvo žene iz časti (obično to čine brat, otac ili drugi muški član obitelji), zbog navodnog sramoćenja. Taj je oblik nasilja prisutan u mnogim zemljama Mediterana, a temelji se ponajviše na iskrivljenoj percepciji seksualne čistoće žene i časti muškarca unutar obitelji. *Ndrangheta* gradi svoju vertikalnu upravljačku strukturu⁴² prema nekoliko osnovnih načela: *lealtà, omertà, vendetta, famiglia*, na sustavu koji se temelji na lojalnosti, na privrženosti obitelji i klanu, na osveti i na zakonu šutnje.

Da bi se to poštovalo, ne suspreže se od prije svega fizičkoga, ali i psihičkoga nasilja, između ostaloga, perfidno iskorištavajući emocije poput ljubavi majke prema djetetu, ljubavi kćeri prema ocu i općenito označujući obitelj kao svetinju, a obiteljsku hijerarhiju kao nepobitan zapovjedni sustav. Kulturološki je mafijaška obitelj hibrid između seoskog i (malo) građanskog mentaliteta, pri čemu je za mafijašku ženu to najlošija kombinacija. Naime, i od jednog i od drugog staleža, po svojem habitusu mafijaška obitelj preuzima najgore. Žena *de facto* nema moć koju je imala u seoskoj obitelji, a koju bi izborila radom, a nema ni jednaka prava kao u emancipiranoj građanskog obitelji u smislu socijalnih i ekonomskih prava (Siebert, 1996). Poslovi koje *Ndrangheta* kontrolira usmjereni su na trgovinu drogom, prodaju oružja terorističkim skupinama i slično. Struktura poslovanja temeljena je na sustavu obiteljskog feuda, zamaskirana najčešće poljoprivrednim aktivnostima. Žene se u obitelji tretira kao roblje, udara ih se i ponižava, često i na ulici, zapuštene su, nedotjerane, a u slučaju smrti supružnika, ako ne poštuju njegov spomen i do desetak godina nakon smrti, ubijaju ih u ime časti njihovi najbliži rođaci.

⁴¹ Pojam *batteringa*, koji spominju Krantz i Garcia-Moreno, odnosi se na zlostavljanje partnera koje ne obilježavaju pojedinačne epizode nasilja, nego sustavni oblici fizičkog, psihološkog i emocionalnog zlostavljanja s ciljem kontrole partnera. *Battering* se definira kao odnos u kojemu jedan član „proživljava psihološku ranjivost, gubitak moći i kontrole te zarobljenost kao posljedicu upotrebe moći od strane drugog člana odnosa kroz sustavno korištenje fizičke, seksualne, psihološke i/ili moralne sile“. (2005:820). Pojam *battered wife* u odnosu muškarca i žene posljedica je, smatra Johnson, tzv. *patrijarhalnog terorizma*. (Johnson 1995: 284). Johnson također upućuje na tzv. *rodnu simetriju/asimetriju* unutar partnerskog odnosa te uvođi pojam *battered husband* (1995:285).

⁴² Brancaccio (2017: 6-9) upućuje na postojanje organiziranog nasilja prilikom nametanja dominacije klanova, s ciljem širenja utjecaja i regulacije tržišta. Vođe klanova postupno grade autoritet manipulacijom odnosa i zastrašivanjem radi svojih trgovinskih aktivnosti i drugih poslova. Drugim riječima, nasilju su potencijalno izloženi svi koji ulaze u bilo kakav oblik odnosa s kriminalnim organizacijama.

Žena se smatra marginalnim članom zajednice, objektom, vlasništvom, odakle proizlazi potpuno neuvažavanje njezine osobnosti. Identitetski ona ne postoji bez obitelji, a ta je obitelj sustavnim ponižavanjem kontrolira. Slažemo se, stoga, s konstatacijom da se u tom sustavu radi o obliku diktatorskog ponašanja, odnosno da mafija funkcionira prema principu totalitarne institucije iako nema takvu formalnu strukturu (Siebert, 1996). Počesto ponižavanju žena pridonose i same žene, čija je uloga podučiti nove generacije po kojim načelima funkcionira *omertà*, kako poštovati taj zakon šutnje i zašto je potrebno biti nepovjerljiv prema strancima. Mafija ženama, osim slobode, odriče i pravo na samoodređenje, čak i obrazovanje. U seriji *Le buone madri* u tom su smislu prikazani neprihvatljivi stereotipi ponašanja prema ženama. Prikazuje se način kažnjavanja koji podrazumijeva osobnu i kolektivnu *vendettu*, vrlo su zorno prikazani i načini egzekucije pojedinaca, sugerira se kako pojedinci mogu nestati bez traga, raspravlja se o moralnosti pobune i pojašnjava da žena koji želi slobodu, plaća glavom, da se krv ispire krvlju, što je sve dio smišljene strategije zastrašivanja i podjarmljivanja.

U seriji je to najbolje prikazano na primjeru sudbine Lee Garofalo. U trećoj epizodi serije jedan od mafijaša po nalogu supruga upada u Lein stan te je pokušava zadaviti pred kćeri. Prizor prolivenog mlijeka, tradicionalno jedne od najvažnijih i nutritivno najvrjednijih namirnica, koje se nakon borbe izlijeva po kuhinjskom podu, kao da upućuje na besmisao nasilja koje simbolički uništava sve dobro što čovjek proizvede, drugim riječima nasilja koje se kapilarno širi i dotiče sve protagoniste mafijaških obitelji i društva uopće. Carlo se smatra osramoćenim time što ga je Lea ostavila. Znakovita je rečenica⁴³ *Loro non perdonano mai!* jer mafija, čak i kad ima umiveno i ljubazno lice, ne zaboravlja i ne oprašta. Tako ni Carlo ne odustaje pa glumi, laže i pretvara se pred kćeri. Dok hini brigu, on planira ubojstvo te uz pomoć članova obitelji u tome i uspijeva. Paradoksalno, Leino ubojstvo pridonosi njegovu ugledu, ali i njegovu konačnom padu.

⁴³ Oni nikad ne praštaju! (prijevod je autorski), treća epizoda *Un'altra vita*, 38'' <https://soap-2dayhd.com/tv/watch-the-good-mothers-online-free-95014> (1. 4. 2024.).

NASILJE I TRADICIJA

U tradicionalnim kulturama brak se smatra neraskidivim. Čak i kod pogrešnog izbora partnerice, obiteljske vrijednosti moraju se poštovati, a briga za ženu i djecu trajna je obveza; to je pitanje časti (Madeo, 1997). Na takav način dužni su se ponašati muškarci unutar mafijaških obitelji. S druge strane, smatra se da je svrha i isključivi smisao života žene briga o obitelji, djeci i tradicijskom nasljeđu. U mafijaškoj kući, kad se govori o časti, ne postoji kodeks koji bi spriječio fizičko nasilje. Sustavno obiteljsko nasilje transformira ženu u slomljenog pojedinca, pojedinca koji nije sposoban artikulirati misli, osjećaje i potrebe, a kao žrtva žena više ne može zaštititi ni djecu. Strah je tjera da se pomiri s prisutnošću nasilja. Djevojčice tako odrastaju u nove žrtve, a dječake čeka sudbina nasilnika i okrutnika. Ženama koje su rođene ili udane u mafijašku organizaciju nije dozvoljeno birati partnere i muževe. Žene mafijaša nemaju pravo ni na odabir željene profesije, hobija, stila odijevanja, a nisu ni gospodarice svojega tijela. Odluku o broju djece, trenutka začeća i slično donose muškarci, a teret brige za djecu, mentalni i fizički, u potpunosti pada na majku.

Očeva je uloga disciplinirati ženu i djecu na najokrutnije načine. Protagonistice serije *Le buone madri*, Giuseppina i Maria Concetta (Cetta), prikazane su kao zatočenice svijeta nasilja. Dok su im muževi kod kuće, žrtve su partnerskog nasilja. Kad im muževi odu u zatvor, one postaju žrtve obiteljskog nasilja, izživljavanja svojih roditelja i braće. Organizaciju obilježava snažna patrijarhalna struktura, a ravnoteža dominantnog maskuliniteta temelji se na redukciji žene na kućni prostor i ulogu kućanice. Svaka je druga opcija neprihvatljiva. Giuseppina prenosi naredbe muža iz zatvora i prikuplja reket, što joj omogućuje slobodu kretanja. Kako Siebert (1996) ispravno upućuje, nije lako odrediti do koje su mjere žene uključene u mafijaške poslove svojih očeva, muževa i sinova. Giuseppinin lik pokazuje da „žene imaju moć utjecaja, ali ne mogu zauzeti prostor muške moći, poput ceremonije obreda inicijacije i okupljanja“ (Ingrasci,

2010: 51)⁴⁴. U trenutku kada Giuseppina pokaže suosjećanje za one koji ne mogu platiti cijeli reket i iskaže neodobravanje pred muškim članovima obitelji, oni su konsternirani zbog njezina propitkivanja i to percipiraju kao neposluh i drskost.

U trenutku kad uđe u program zaštite svjedoka, Giuseppina postaje sramota i opasnost za obitelj. Ona postaje predmetom psihičkog maltretiranja, verbalnog nasilja, omalovažavanja, perfidne ucjene cijele obitelji, najviše majke i izmanipulirane kćeri Angele.

Ponešto drukčija priča od Giuseppinine jest ona Marije Concette, ispričana uglavnom prizorima snažnog očeva i bratova autoriteta te majčina animoziteta. Bolesno fizičko izživljavanje oca uz potporu i psihičku torturu majke, zatvaranje u kuću zbog iskrivljene percepcije osjećaja srama poslije kulminiraju okrutnim ubojstvom. Concettina majka ne prihvaća način na koji se Concetta ponaša. Primjerice, ne sviđa joj se odjeća koju Concetta nosi, način na koji se Concetta šminka. Majka interpretira Concettin stil kao poziv na grijeh, osuđuje nepoštivanje tradicionalnih uzusa, posebno onih vezanih za vanjski izgled. U simboličnim ritualima grupnog odijevanja mladih žena, tu su uvijek starije žene koje im donose odjeću na taj ih način kontrolirajući. Uloga žena u mafijaškim obiteljima jest odgajateljska. Upravo su žene te koje podučavaju mlađe žene i djevojčice kodeksu ponašanja. Koliko god znale biti tvrde i nepopustljive u odnosu na druge žene, žene su mafije, s druge strane, spremne žrtvovati svoju slobodu za spas muškarca u obitelji. Spremne su otići u zatvor i služiti zatvorsku kaznu umjesto sinova i muževa. Posljedično, uloga je žene ključna za neometano funkcioniranje nezakonitih djela i prijenos informacija između zatvora i vanjskog svijeta ili između mafijaških skloništa (Ingrascì, 2010). Žene su, ali jednako tako i muškarci u mafijaškim zajednicama, bez identiteta, označeni svojim klanovima i starješinama. Nevidljivi su sebi i drugima jer služe interesima organizacije u kojoj žive.

Nakon što se Giuseppina i Concetta sklone u sigurne kuće i pobjegnu od života u mafijaškom kavezu, punog poniženja i fizičkog i psihičkog zlostavljanja, članovi obitelji beskrupulozno koriste njihovu djecu, svoje nećake i unuke, da ih ucjenjuju. Roditelji ih nazivaju neodgovornima i sebičnima i uvjeravaju

⁴⁴ Mladići ulaze u organizaciju nakon procesa inicijacije, koji uključuje psihološku procjenu, brojne provjere i praćenje od najmlađe dobi, pa kad odrasli članovi procijene da mladić zadovoljava uvjete, obredom inicijacije uključuju ga u organizaciju. *Ndrangheta* bira svoje vojnike, nitko se ne može samostalno priključiti. U organizaciju se ulazi, ali se iz nje ne može istupiti (Siebert: 1996).

ih da su im sve „oprostile“ i neka se vrate kući. Sestra Giuseppina muža nagovara nećakinju da sustavno vrijeđa majku, djevojčica se osjeća nesigurnom, teatralno plače i naziva je izdajicom, kako bi je natjerala da odustane od svjedočenja i da se vrati kući. Čini se gotovo nevjerojatnim da su žene su iz mafijaških obitelji lojalne mafijaške podanice. One smišljaju taktiku i načine kako najbolje psihički slomiti Giuseppinu i Cettu.

Giuseppinin i Cettin bijeg od toga života, u nadi da će sloboda spriječiti posljedice odgoja i odrastanja djece unutar mafijaških obitelji, rukovođen je željom da promijene svoj život i život svoje djece. Naše su protagonistice prvenstveno majke. Element majčinstva, majčinske ljubavi, ujedno postaje i element ucjene. U tim vrlo kompleksnim odnosima, psihološkim i obiteljskim intrigama, poljuljanim stavovima i strahovima, uvjetima nepodnošljive samoće i brige za budućnost za koju se čini da ne postoji bez mafijaške obitelji, istražiteljica Anna Colace uspije tek dijelom ispuniti obećanje da nikad neće napustiti svoje svjedokinje. Ona, naime, lukavošću uspije spasiti Giuseppinu od fatalne sudbine, ali ne i Mariju Concettu. Poljuljana i izmanipulirana Cetta povjeruje u laskave riječi i laži majke i oca te vrati se kući, najviše zbog djece. Na kraju joj presude roditelji natjeravši je da popije kiselinu. Deniseino svjedočanstvo⁴⁵ u zadnjim kadrovima šeste epizode hrabro je protivljenje i ispunjenje sna o pravdi za Leu. Simbolično, to je ujedno pravda za sve druge žene koje su odlučile ne posustati.

Seriju *Le buone madri* prvenstveno obilježava cikličnost i *flashbackovi*, koji ciljano usmjeravaju radnju. Epizode su linearno povezane, nove epizode donose nove detalje, koji dopunjuju i pojašnjavaju sve prethodne. Važnost repeticije posebno dolazi do izražaja u zadnjoj epizodi, kada se priča zaokružuje razotkrivanjem krivaca za Leinu smrt. Naime, razotkrivanjem misterija oko njezine brutalne smrti, odmota se cijelo klupko licemjerja koje su isplele mafijaške ubojice. U svakoj epizodi, a posebno kad se razotkrije način brutalnog epiloga susreta s ocem, redatelj nas podsjeća na to da mafija nikada ne oprašta. Mafija se služi nasiljem za potrebe „unutarnje kohezije“ (Siebert: 1996: 20), ona nasiljem ispunjava svoju svrhu, internalizira ga i nameće kao sustav ponašanja. Istodobno, ona nasilje eksternalizira i koristi kao sredstvo dominacije i kontrole, najviše zbog lukrativnih, ali i strukturnih razloga.

⁴⁵ Io non ho paura! (Ja se ne bojim!), šesta epizoda *Coraggio*, 50", <https://soap2dayhd.com/tv/watch-the-good-mothers-online-free-95014> (1. 4. 2024.) poručuje Denise, oslobođena gorkim saznanjem o načinu majčina ubojstva.

Lajtmotiv pamtljive uspavanke, koja govori o vuku koji pojede malo janje, nije samo refren koji se ponavlja u seriji. Refren je nježan i melodiozan, ali je, paradoksalno, uvijek u kontrastu s prizorima u epizodi. Tekstom refrena, simbolički, kao da se šalje upozorenje o okrutnostima kojima su već od kolijevke izložena djeca mafije, o nasilju koje je pravilo, spretno zamaskirano u bezazlenu dječju pjesmicu. Uspavanke su uvijek povezane s temom majčinstva i roditeljstva i simboliziraju prisnost majke i djeteta. U seriji *Le Buone Madri*, je uspavanke koja se ponavlja iz epizode u epizodu, važna za narativ serije, naglašavajući složenost unutarnjih odnosa. Naime, iako uspavanka evocira ideju nevinosti i sigurnosti u ljubavi, u kontekstu serije zvuk uspavanke dobiva mračan, gotovo zlokoban prizvuk i pojačava emocionalni učinak same serije. Uspavanka nije samo simbol izgubljene nevinosti već i podsjetnik na ono što mafijaške žene pokušavaju zaštititi; djecu i budućnost.

Serija donosi realistična svjedočanstva o siromaštvu i potlačenosti talijanskoga juga, gotovo napuštenim mjestima s rijetkim zastrašenim stanovnicima, koji u sjećanju čuvaju oprečne emocije i kontrastne slike bogatih mafijaša i siromašnih sumještana prisiljenih plaćati reket, što ih čini još siromašnijima. Prizori u seriji govore o rezigniranom prihvaćanju sudbine. Serija *Le buone madri* priča o ženskim sudbinama, o ženama koje ne mogu prihvatiti pravila klanova i koje su zbog toga izložene nasilju. Svaka epizoda serije fokusira se na jednu junakinju i njezinu osobnu borbu protiv *Ndranghete*. Serija prikazuje oblike međusobnog utjecaja i načine na koji se putevi protagonistica isprepleću, koristeći paralelne radnje s ciljem stvaranja koherentne i kompaktne cjeline. Ova strukturna povezanost jača kontinuitet radnje i omogućuje vertikalni razvoj serijala, kroz prizore sustavnog i kontinuiranog zlostavljanja i oblike otpora prema obiteljima. Ranije smo nešto više rekli o lajtmotivu uspavanke, ali u seriji su prisutni i drugi elementi, poput igre svjetla, prikaza unutarnjeg i vanjskog prostora kroz ispreplitanje prizora osobnih borbi, motiva, dilema junakinja. U seriji, simbolično, dominiraju unutarnji prostori, koji simboliziraju kontrolu mafijaškog sustava nad njihovim ženama. Vanjski prostori, poput prizora sela se rijetko prikazuju, jer u sustavu opresije, oni označavaju mogućnost bijega i gubitak kontrole. Ipak, ako i jesu prikazani, radi se o zabitim područjima talijanskog juga. Ujedno, u seriji su prisutni simboli, poput prazne dječje sobe, dugog gledanja u ogledalo, što kao da označava neku vrstu introspekcije junakinje u pokušaju da 'prevari' stroga pravila. Čini se da nema otpora pravilima klana, nasilje je naslijeđena

metoda tradicijskog i patrijarhalnog ustroja klandestinskih organizacija, pa postaje pravilo suživota, utisnuto u način funkcioniranja klanova *'Ndranghete*.

Nasilni oblici ponašanja prema ženama manifestiraju se prvenstveno fizičkim i psihičkim nasiljem najbrutalnijega tipa, koje varira od premlaćivanja, do najperfidnije manipulacije s ciljem da se izgubi svaka percepcija o istini. Žene majke, u želji da se oslobode od obiteljskoga zulumata i strogih pravila rukovođenih načelima lojalnosti, privrženosti obitelji i klanu, na osveti i na zakonu šutnje, svjesno ulaze u kompromise s predstavnicima zakona, svjedoče protiv članova klana, s ciljem da sebi izbore pravo da same odlučuju u svim segmentima, da same određuju kako upravljati svojim životom te, u konačnici, kako bi povratile izgubljeno samopoštovanje. Serija naglasak stavlja na žensku snagu naspram opresivnog patrijarhalnog sustava te na otpor protiv strogih obiteljskih odnosa, naglašavajući suprotnost između dobrih i brižnih majki (*madri*) i okrutnih očeva (*padri*). Iz epizode u epizodu, unutar zajedničkog narativnog okvira, raste otpor protiv sustava moći, a ove su brižne i dobre majke odlučne suprotstaviti se nasilju i korupciji, s ciljem da spase svoju djecu i omoguće im sretniju budućnost.

ANTIJUNAKINJE I NASILJE

Na filmskom platnu u novije vrijeme svjedočimo prikazu nešto drukčijeg tipa junakinje od one, usudili bismo se reći stereotipne, koju smo u znatnoj mjeri bili navikli gledati u kinematografima ili na televiziji od 40-ih godina 20. stoljeća sve do, otprilike, početka novoga milenija. Teorijske rasprave i promijenjena percepcija doveli su u konačnici do drukčijeg pristupa ženskom pitanju i feminitetu. Čini se da su filmske antijunakinje, u prošlosti često percipirane kao seksualni objekti, od početka 70-ih godina 20. stoljeća, s razvojem feminističkih filmskih teorija polako, ali sigurno uspjele utjecati na tu percepciju, a autori i redatelji okretali su se istraživanju različitih aspekata feminiteta i drugih fenomena koji obilježavaju feministička pitanja. Istodobno, kako je suprotan pristup toj temi dobivao na važnosti, činilo se da su kritičari, pisci, redatelji i drugi odlučili ukazati na druge krajnosti, poput nasilja, u pristupu ženskim pitanjima.

Nije namjera ući u dublju raspravu o feminističkim filmskim teorijama, u tehnike snimanja, kut kamere ili psihološko portretiranje, već vrlo kratko dotaknuti neke tendencije u razbijanju mita o feminitetu, ali i maskulinitetu u nekoliko kratkih primjera koji se bave prihvaćanjem nasilja i gotovo ga legitimiziraju u pokušaju da opravdaju svoj cilj. Razlozi za prikazivanje ženskog maskuliniteta, kao svojevrzne zrcalne slike monstruozne ženstvenosti, kako to naziva Shohini Chaudhuri (2006.), uglavnom su izazvani teškom traumom, izraženom u vidu seksualne dominacije i fizičke osвете te se tako i manifestiraju. Muška dominacija također se odražava u vidu tzv. „hegemonijskog maskuliniteta“, pojma koji je skovala Raewyn Connell početkom 80-ih godina 20. stoljeća. Prema Connell, hegemonija ne mora nužno značiti nasilje iako ga može podržavati. Hegemonija se ovdje očituje dominacijom ostvarenom kulturom, institucijom i uvjeravanjem. Connell tvrdi da je „Hegemonijski maskulinitet (...) utjelovio tada najprisutniji način bivanja muškarcem, zahtijevajući da se svi drugi muškarcipostave u odnosu na nju i ideološki legitimirala globalnu subordinaciju žena prema muškarcima“ (Connell: 832).

Ako se prisjetimo legendarnih Hitchcockovih filmskih klasika, možemo ustvrditi da dominiraju žene portretirane kao decentne, submisivne junakinje, koje se, čak i kad su prikazane u negativnom kontekstu, prilično dosljedno uklapaju u društvene stereotipe. Nezaboravne su glumačke uloge (nabrojiti ćemo samo nekoliko ikona filma 40-ih i 50-ih godina 20. stoljeća) Marilyn Monroe, Elisabeth Taylor, Audrey Hepburn i mnoge druge, koje svojom gracioznošću, modnim detaljima, stilom, ali i karakterom upotpunjuju navedeni dojam.

Takvi su filmovi, iako klasici kinematografske umjetnosti, zbog rodni stereotipa⁴⁶ postali predmet diskusije, pa čak i prijevora, osobito danas, pod utjecajem tzv. kulture otkazivanja⁴⁷, koja se razmahala od američkog do europskog kontinenta. Premda je kultura otkazivanja nepotreban i revanšistički pokušaj prepravljanja povijesti jer smo uvjerenja da svako djelo treba promatrati u odnosu na kulturno-povijesni kontekst u kojemu je nastalo, čini nam se da je odstupanje od stereotipa sada gotovo pa postala dobrodošla praksa. Naime, sve češće pronalazimo primjere ženskih filmskih i TV likova koji pojavom i porukom upućuju na promjenu paradigme stvarajući tako nove kinematografske mitove⁴⁸.

Vrlo je jednostavno, na primjeru najpoznatijeg tajnog agenta Jamesa Bonda (odabrali smo ga zbog opće prepoznatljivosti), pokazati koliko su žene, čak i na primjeru uloge u filmu, tradicionalno bile podređene muškarcima. Iz današnje je perspektive Bond seksualni predator. Međutim, on je u prijašnjim filmovima (osim posljednjim dvama u franšizi) prikazan kao zavodnik, doduše vrlo

⁴⁶ Teorijske rasprave o stereotipnom prikazu filmskih junakinja traju od sedamdesetih godina prošlog stoljeća s razvojem feminističke kritike. Međutim, tek je u posljednjih dvadesetak godina feministička filmska kritika dovela do drukčije recepcije ženskih rola. Činjenica da su muškarci i žene nejednako tretirani na filmu, žene prikazane kao seksualni objekti, a počesto i kao predmet patrijarhalnih podsvjesnih, često sadističkih želja, upućuje na svojevrsni falocentristički paradoks i bojazan od kastracije, uz istodobno očekivanje da žena, kao kastrirani objekt, unese red i značenje u patrijarhalni svijet (Mulvey: 1975).

⁴⁷ Ovdje je navođenje pojma tzv. kulture otkazivanja ili *cancel culture* u potpunosti lišen bilo kakve političke konotacije.

⁴⁸ Ovaj izraz smo, u slobodnom prijevodu preuzeli od Irvina Singera (2008.), koji u djelu *Cynematic Mythmaking* pojašnjava načine stvaranja mita u kinematografiji upućujući poglavito na podsvjesno i podsvijest pri rađanju mita. Filmovi, naime, proizvode duplikat snova. Da bi to postigli, koriste se tehnologijom, a ona ima sposobnost spojiti mit sa simulacijom svjesnog iskustva. Film omogućuje transfer mita s platna u društveni okvir, gdje se on i dalje događa na estetskoj razini, ali se može promatrati i kao duplikat naše stvarnosti. Iz navedenog ćemo se razloga u ovom tekstu poslužiti filmskim likovima kako bismo na tom temelju ispitali utjecaj na društveno uvjetovano ponašanje i njegov okvir.

šarmantan i privlačan, koji bez puno pitanja i obaziranja na moguće oklijevanje ili odbijanje uzima što mu treba da bi zadovoljio određene impulse⁴⁹. Usto, podrazumijevalo se, naprosto je bilo prirodno da partnerica u filmu, redatelj, filmska ekipa, uistinu nitko ne dovodi u pitanje određena (iz današnje perspektive) seksistička ponašanja. Takvi i slični filmovi godinama su utjecali na formiranje javnog mnijenja i ukalupljivanje žene u određene stereotipe. Ipak, kako sugerira Judith Butler (2000.), ne smijemo dozvoliti da „pojam patrijarhata postane univerzalizirajućim pojmom koji zanemaruje ili oslabljuje posebne artikulacije rodne asimetrije u različitim kulturalnim kontekstima“ (47). Dapače, taj se patrijarhalni, štoviše patronizirajući odnos prema ženskim rolama (a time i prema ženama općenito) postupno mijenjao⁵⁰. Filmske junakinje, već negdje od početka 70-ih godina 20. stoljeća, s pojavom feminističkih filmskih teorija, polako i uporno preuzimaju ulogu subjekta te se mijenjanjem dotadašnje paradigme scenaristi i redatelji okreću istraživanju različitih aspekata kako feminiteta, tako i drugih fenomena svojstvenih pojedinim ženskim pitanjima. Čini se da su, istodobno, kritika, pisci, filmska i TV industrija, kako je rasla svijest i potreba za drukčijim pristupom toj temi, željeli uputiti i na pojedine ekstreme u promišljanju o ženskim pitanjima. Povijesna percepcija feminiteta ustupila je tako mjesto promišljanju o razlozima onoga što Tatijana Prorokova naziva ženskim maskulinitetom. Autorica, naime, u tekstu o ženskom maskulinitetu⁵¹

⁴⁹ Tako tvrde i Sever Globan i Kralj navevši da je: „Holivudska kinematografija je sve do devedesetih godina kao pokretača radnje imala gotovo isključivo muškarca, dok je žena bila pasivni predmet muškarčeva uživanja, a kao tipičan primjer ovih tvrdnji možemo navesti seriju filmova o najpoznatijem svjetskom tajnom agentu Jamesu Bondu. Svako desetljeće filmske umjetnosti donosilo je sve agresivnije i nasilnije muškarce, a takvo prikazivanje vrhunac će dostići u osamdesetima s akcijskim junacima koje su *par excellence* utjelovili Sylvester Stallone i Arnold Schwarzenegger“ (Sever Globan, Kralj: 2019: 13).

⁵⁰ Posljednja dva filma o Jamesu Bondu s Danielom Craigom donose potpuno novu sliku toga junaka, kao i sasvim drukčiju percepciju glavne ženske uloge, sada emancipirane, iako emotivne, junakinje u izvedbi Lee Seydoux. Odstupanje od klasične franšize i promišljanje scenarista o rodnoj ravnopravnosti u posljednjem filmu *No time to die*, išlo je do mjere da je titula agenta 007 u jednom trenutku predana agentici, Lashani Lynch. Ovdje navodimo samo jedan od članaka objavljenih o toj temi: <https://www.indiewire.com/2021/10/no-time-to-die-lashana-lynch-female-007-interview-1234669562/>.

⁵¹ Usp. Prorokova, T. (2016) *Female Masculinity: Revenge and Violence in Tarantino's Kill Bill Vol.1 and Vol.2* u *The Human, Journal of Literature and Culture*, Issue 6, Masculinities on Film Special Issue, 37–55, <https://bit.ly/2R0Y52t> (15. 3. 2024.); Halberstam, J. (1998) *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press; Neroni, H. (2005) *The Violent Woman: Femininity, Narrative, and Violence in Contemporary American Cinema*. Albany, State University of New York Press.

objašnjava pojam nasilne ženske figure na filmskom platnu. Prorokova navodi tvrdnje Jacka Halberstama izrečene u knjizi *Female Masculinity* iz 1998., u kojoj se ukazuje na to da maskulinitet ne bi trebao biti sveden na muško tijelo i njegove refleksije te da su muški maskuliniteti samo jedan vid manifestacije maskuliniteta, premda onaj koji je postao uobičajen i prihvaćen u društvu. Ženski maskulinitet, smatra Halberstam, može biti i jači i uvjerljiviji od muškog. Prorokova se također poziva i na Hilary Neroni i njezinu knjigu *The Violent Woman*, u kojoj se navodi da junakinje u akcijskim filmovima nisu samo nasilne nego i neovisne, žestoke i inteligentne te da se nasiljem ne služe samo zato što to žele nego zato što su ih na to natjerale ekstremne okolnosti. Tako junakinja često preuzima mušku ulogu i time razbija stereotipne odnose između muških (aktivnih) i ženskih (pasivnih) uloga, kako ih opisuje Laura Mulvey⁵² u svojem radu *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by Duel in the Sun*, a citira Prorokova (2016) na primjeru Beatrix Kiddo (Uma Thurman) iz filma Quentina Tarantina, *Kill Bill* (Miramax Films, 2003).

Kill Bill film je u kojem pratimo glavni ženski lik koji se nakon atentata budi iz kome i nakon rehabilitacije traži osvetu protiv Billa. Beatrixino tijelo moćno je oružje, što vidimo u mnogim akcijskim scenama punima krvi, u kojima u konačnici ta antijunakinja nasiljem pobjeđuje svoje protivnike. Od pet osoba koje mora eliminirati da bi došla do Billa, tri su žene. Sve tri njezine su bivše „kolegice“, pripadnice ženske skupine profesionalnih ubojica *Deadly Viper Assassination Squad*. Svijetom tih žena ubojica upravlja muškarac, Bill, a one bez pogovora provode njegove naredbe. Kad Beatrix napusti skupinu kako bi se posvetila majčinstvu, Bill odlučuje da ona mora umrijeti. Prorokova posebno u prizorima nasilja interpretira tzv. ženski maskulinitet. Poznato je da Tarantini

⁵² Valja ovdje spomenuti promišljanja Terese de Lauretis (1987.) u *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, gdje autorica argumentira potrebu da se sintetiziraju oblici 'ženske' ekspresije te oblikuje 'ženska' estetika kroz film, smatrajući kako su dosadašnji teorijski i umjetnički napori usmjereni pretežno na definiranje "rodno-specifičnih" značajki (koje su po sebi uglavnom) subjektivnog i diskurzivnog karaktera (135). To ne znači da je potrebno, smatra De Lauretis, provoditi "rigorozne analize i eksperimentirati s formalnim procesima" (131), već je potrebno redefinirati estetsko i formalno znanje u mijenjanju paradigmi. Drugim riječima, nije potrebno toliko snažno insistirati na "ljepoti slike, uravnoteženoj kompoziciji kadra, nepostojanju suprotnog kuta ili savršeno izračunatom jednostrukom kadru koji u neprekinutom nizu prikazuje prostor naracije", već je sasvim dovoljno prikazati dnevnu rutinu, male geste, gotovo neprimjetne i naoko nevažne; prikazati, dakle, "žensko iskustvo, percepciju, događaje, čak i tišinu" (132), umjesto da se naracija i horizont očekivanja usmjerava na neki spektakularan događaj (koji će se, u nekom trenutku, ionako dogoditi).

filmovi obiluju prizorima nasilja, a da sam redatelj često izjavljuje da je nasilje na filmu samo fikcija te odbija detaljnije razgovarati o toj temi. Prorokova (2016: 53–54) interpretira lik Beatrix Kiddo kao dva prikaza monstruozne ženstvenosti, kako ju je opisala Barbara Creed, jer istovremeno utjelovljuje kastriranu ženu i onu koja kastrira. U njezinu se liku uspješno spajaju osobine, stereotipi, uvriježeno percipirani kao muški, s jedne strane (nasilje, hrabrost, profesionalna ubojstva) s onima koje obično pripisujemo ženama (emocije, željeno majčinstvo), s druge strane. Analizirajući tvrdnje Rikke Schubart (2007.) izrečene u knjizi *Super Bitches and Action Babes*, Prorokova navodi da ženski likovi, antijunakinje, izazivaju dvije vrste kritika: postfeministička kritika smatra da je pojava antijunakinja na filmu znak napretka i jednakosti te da upotreba „muškog nasilja“ označava kraj prepucavanjima „muško – žensko“ i „aktivno – pasivno“. Feministička kritika, pak, junakinju vidi kao izraz opresije jer, iako ima određene moći, ona se i dalje mora pokoravati pravilima koja su odredili muškarci – cijelo vrijeme izgledati dobro, biti dotjerana i podvrgnuti se plastičnim operacijama ne bi li istodobno bila i erotična. (Prorokova: 2016: 46–47).⁵³

Razlozi koji generiraju „žensko“ nasilje kao odgovor na svako drugo nasilje, na fikciji, TV-u i filmu, mogu biti različiti. Poslužit ćemo se primjerom iz trilogije *Millennium*, adaptirane u istoimenu miniseriju (Fox, 1996.–1999.)⁵⁴. Tri najupečatljivija lika: odvjetnik Nils Bjurman, psihijatar dr. Peter Teleborian i Lisbethin otac, kriminalac Alexander Zalachenko imaju specifičan odnos s glavnom junakinjom, Lisbeth Salander (Noomi Rapace). Bjurman je Lisbethin zakonski skrbnik koji zloupotrebljava svoj položaj tako što je ucjenjuje uskraćivanjem njezina samostalno zarađenog novca i od nje zahtijeva seksualne protuusluge. Za njega je junakinja objekt kojoj nudi prijateljstvo, ali se ponaša predatorski tražeći da bude „dobra“ prema njemu. Drugi lik, dr. Peter Teleborian psihijatar je i ravnatelj ustanove u kojoj je Lisbeth kao djevojčica bila institucionalizirana.

On zloupotrebljava svoj položaj kako bi se sadistički naslađivao i seksualno iskorištavao Lisbeth. Lisbethin otac, Alexander Zalachenko kriminalac je koji organizira lanac prostitucije pri čemu muči, siluje i ubija žene, a godinama

⁵³ Usp. Schubart, R. (2007), *Super Bitches and Action Babes: The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006*, Jefferson, McFarland & Company, Inc., 5.; Mulvey, L. (1975), *Visual Pleasure and Narrative Cinema* u *Screen*, Volume 16, Issue 3, 6–18, [sci-hub.se/10.1007/978-1-349-19798-9_3](https://doi.org/10.1007/978-1-349-19798-9_3) (29. 03. 2024).

⁵⁴ Prema literarnom predlošku švedskog pisca Stiega Larssona su u Švedskoj 2009. godine snimljeni filmovi *Muškarci koji mrze žene*, *Djevojka koja se igrala vatrom* i *Kule u zraku*. U Americi je 2011. ekraniziran samo prvi dio trilogije pod nazivom *Djevojka s tetovažom zmaja*.

tuče i siluje Lisbethinu majku. U ovih likova dominira osjećaj nadmoći i prijezira prema predmetu njihove pohote, prema ženi koju smatraju slabijom, kao i osjećaj superiornosti koji dovodi do (gotovo) robovlasničkog odnosa. Uzrok takvu ponašanju jest želja za posjedovanjem, korištenje privilegiranog položaja za zadovoljenje sadističkih pobuda i nanošenje boli slabijima. Međutim, kada u nekom trenutku antijunakinja mentalno i fizički ojača, kao što je to slučaj s Lisbeth, pogreške izlaze na vidjelo te ih Bjurman i Teleborian plate ugledom, bivaju javno osramoćeni, a Zalachenko plaća životom.⁵⁵

Zanimljivo je promatrati proces emancipacije antijunakinje. Lisbeth Salander nakon zla nanijeta tijekom odrastanja, kao adolescentica, postupno preuzima kontrolu nad svojim životom. Važno je naglasiti da se naša junakinja ne želi osvetiti svim muškarcima, nego onima koji su joj nanijeli zlo, što je istodobno i njezino oružje i njezin cilj. Izrazito je inteligentna, s izraženim intelektualnim sposobnostima, ali i sa snažno izraženim nagonom za preživljavanjem. Popis je muškaraca koji su joj naudili dugačak, ali posebno mjesto na tom popisu zauzimaju spomenuta trojica, Zalachenko, Bjurman i Teleborian. Zato su i metode njezine osvete prema navedenim muškarcima posebno monstruozne. Najveći problem stvorilo je mizogino društvo koje ne osuđuje nasilnike i koje od žena unaprijed očekuje žrtvu i pokoravanje. Lisbeth Salander inkarnacija je tjelesnog, naglašene tjelesnosti. Njezino je tijelo ujedno i njezino oružje, što predstavlja gotovo neprihvatljiv društveni rizik. U *mainstream* medijima stvara se percepcija o ženama kao onima koje su predodređene za ulogu žrtve i koje iz bezizlaznih situacija spašavaju muškarci.⁵⁶

Međutim, u junakinja poput Lisbeth Salander ili Beatrix Kiddo to nije slučaj. Nakon proživljenog pakla one uzimaju uzde života u svoje ruke i ulaze u borbu na život i smrt kako bi dosegnule svoj cilj. Na tom putu primaju udarce koji ih može bitno usporavaju, ali ih ne zaustavljaju. Glavni je cilj preuzimanje kontrole nad svojim životom. U nezaboravnoj sceni Lisbethine osvete nad Nilsom Bjurmanom u dijelu trilogije *Men Who Hate Women* prije nego mu na prsima istetovira da je sadistička svinja, gad i silovatelj, Lisbeth mu svisoka poručuje

⁵⁵ Usp. Kimmel, M. (2013), *Men Who Love Women: Pro-Feminist Masculinities in the Millennium Trilogy* u *Women's Studies International Forum*, 46, no. C: 83–87, <https://doi.org/10.1016/j.wsif.2013.12.007> (15. 3. 2023).

⁵⁶ Usp. De Welde, K. (2012.), *Kick-Ass Feminism: Violence, Resistance, and Feminist Avengers in Larsson's Trilogy* u King D., Smith C. (ur.), *Men Who Hate Women and Women Who Kick Their Asses: Stieg Larsson's Millennium Trilogy in Feminist Perspective*, Nashville, Vanderbilt University Press, 15–26. doi:10.2307/j.ctv16755gn.6 (15. 3. 2023).

kako će ona ubuduće imati kontrolu nad njegovim životom (De Welde: 2012), čime se gubi podčinjenost i uspostavlja reverzibilan odnos. Dolazi do simboličke kastracije (Kimmel : 2013) čime junakinja dokazuje da se oslobodila svoje uloge žrtve i konačno nameće vlastita pravila.

Cassandra Thomas u filmu *Promising Young Woman*, najblaža je verzija osvetnice od triju navedenih protagonistica. Osvećuje se zbog prijateljice Nine, žrtve silovanja. Ona ne teži fizičkom ozljeđivanju krivaca, nego njihovu posramljivanju i osvješćivanju o težini njihovih nedjela. Kao i u Beatrix Kiddo, na njezinoj su listi za osvetu i muškarci i žene, svi oni uključeni u sramotni čin iz prošlosti, ali i oni koji će se tek upisati, samo ako im se pruži prilika. Cassie svaki tjedan odlazi u klubove i glumi pijanicu koju će neki „dobri dečko“ odvesti kući i pokušati seksualno iskoristiti. Kad se nađe u toj situaciji, razotkriva napasnicima da nije pripita, već potpuno prisebna. Naravno, to ih ostavlja u nevjeric i sramu. Prava prilika za dugo priželjkivanu osvetu pruži joj se na momačkoj zabavi Ala Monroa, silovatelja njezine prijateljice Nine, gdje mu pokuša na prsa urezati njezino ime. Naposljetku je fizički nadjačana i ugušena. Ipak, za nju smrt nije kraj, nego tek sredstvo.

Čini se da je smrt planirana u vlastitoj režiji kako bi silovatelj bio kažnjen, makar to bilo nekom vrstom ritualnog samoubojstva. Kako se razotkrivaju karike mračnog lanca iz prošlosti, ostajemo u uvjerenju da je pravda zadovoljena, uz žrtvu vlastitog života. Premda morbidna i nepredvidiva, sa sociopatskim poremećajem, Cassandra se na trenutak prepušta nadi u ljubav s bivšim kolegom s fakulteta otkrivši tako svoju sentimentalnu stranu koja teži ljubavi i razumijevanju. Međutim, kad sazna da je njezin potencijalni partner bio pasivnim sudionikom silovanja njezine prijateljice, više nema povratka. Razlozi koji utječu na aktiviranje „maskuliniteta“, kao svojevrsnog pandana „monstruoznoj ženstvenosti“ (kako je predstavlja Barbara Creed u *The Monstruous Feminine* iz 1993.)⁵⁷, većinski demonstriranoj seksualnom dominacijom i fizičkom osvetom zbog proživljene traume, uglavnom su potaknuti nasiljem te se i manifestiraju na identičan način. Kao sličan primjer bismo spomenuli talijanski film *La sconosciuta*⁵⁸ (2006.) s kojim redatelj Giuseppe Tornatore, kako kaže Marijana

⁵⁷ Usp. Chaudhuri, Sh. (1991.), *Feminist Film Theorists*, London, Routledge.

⁵⁸ Erstić, M. (2010.), Die Wiederbelebung des Film Noir? Giuseppe Tornatores Film *La Sconosciuta* u *Maske und Kothurn*, 56, 117-129. Erstić (128) propitkuje granicu između 'dobre' i 'zle' Irene i jedan sasvim novi tip junakinje koje naziva "good bad girl", a koju, smatra Erstić, nije jednostavno svrstati u samo jednu kategoriju. Upravo ta ambivalentnost čini film *La Sconosciuta* hibridom kriminalističkog *noir* žanra i melodrame.

Erstić, ponovno „vraća u život talijanski *noir* žanr“, ujedno vrativši žanr na izvorne „hard-boiled“ (121) postavke nakon duge pauze talijanskog *noir* filma. U filmu se problematiziraju kompleksne teme organizirane prostitucije i prodaje djece, nasilja i iskorištavanja ženskog tijela, kao i položaj antijunakinje iz Ukrajine, koja nemoćno promatra kako joj svodnik oduzima tijelo, dostojanstvo i dijete. Erstić posebno naglašava element voajerizma, od voajerske kamere, gledatelja, pa do same antijunakinje „upitnog moralnog integriteta“ (128), koja promatra kako joj život klizi iz ruke. Možda je to zbog voajerskog odnosa koji gledatelj razvija prema antijunakinji, ali gledajući kako se Irena izživljava nad svojim svodnikom Muffom i bjesomućno ga ubada škarama, kao da ovu antijunakinju simpatiziramo zanemarujući iskazane elemente monstruozne ženstvenosti i nasilničke ispade, rehabilitirajući je i ne dvojeći o tome je li takvo žensko nasilje opravdano.

Spomenut ćemo ovdje još i recentnu seriju *Killing Eve* (BBC America, 2018. – 2022.) kao primjer jeziva nasilja i brutalnog ubijanja. Serija portretira Eve, opsjednutu patološkom ubojicom Villanelle, rehabilitiranu zahvaljujući tajnoj službi unatoč njezinoj patološkoj potrebi da ubija i uživa u tom nasilju. U ovom slučaju, radi se o posve mračnoj strani, izopačenoj strani identiteta, gdje se patološka priroda antijunakinje ogleda u izraženoj želji za zadovoljenjem maničnih poriva. Ne ulazeći u dublju analizu, usporedili bismo *Killing Eve* s kriminalističkom dramskom serijom *Dexter* (Showtime, 2006. – 2013.) te pronašli određene sličnosti koje prepoznajemo u prvom redu u svirepim ubojstvima, preciznosti izvedbe i sociopatskim odnosom prema svojem okružju. Koliko god Dexter ima svirepi način razračunavanja s ubojicama, poštujući svoj kodeks časnog ponašanja, toliko i Eve i Villanelle na neki bolestan način poštuju krajnji cilj: detronizaciju organizacije koja koristi grupe ubojica za sijanje kaosa.

Već smo dosadašnjom analizom i ponuđenim primjerima uputili na fenomen ženskog maskuliniteta kao oblika konstrukcije identiteta. Na tim smo primjerima uočili da u pokušaju identitetskog određenja ženskog lika primjećujemo određene nekoherentnosti, posebno u odnosu na postojeće „norme kontinuiteta i koherencije“, odnosno one koje su, kako tvrdi Butler, podložne istim zakonitostima i uobičajenim stereotipima koji nužno žele uspostaviti iste uzročno-posljedične ekspresivne veze. Ukoliko se te veze prekinu, ukoliko se ne prilagode onomu što Butler naziva „kulturalnim spoznatljivostima“, onda one „izgledaju samo kao razvojni neuspjesi ili logičke nemogućnost. Njihova ustrajnost i bujanje, međutim, pružaju kritičke mogućnosti da se pokažu granice i

regulacijski ciljevi toga područja spoznatljivosti te da se tako u sklopu matrice spoznatljivosti razviju suparničke i subverzivne matrice rodnog nereda“ (Butler: 2000: 31). Ako smijemo ‘nered’ percipirati kao identitetsko lutanje, onda bismo u tom dijelu mogli pronaći i uzroke ženskog maskuliniteta, naglasivši utjecaj socio-kulturoloških čimbenika.

Prizori nasilja, osvete, izživljavanja, realističan su i nužan odgovor na imobilnost sustava, nesposobnog pružiti ženi odgovarajuću zaštitu. U tom je smislu ženski maskulinitet reakcija ne inertnost društva, koji u ove, ali i ranije spominjanih junakinja, predstavlja i moralno pravo na samoodređenje. Činjenicom postajanja transgresivnom dominantnom junakinjom, koja ne vidi druge mogućnosti osim sustavne i žestoke pobune, čini se ovdje jedinim sredstvom borbe. Paradoksalno, biti „super bitch“⁵⁹ podrazumijeva zadovoljštinu, ali i određeni danak, cijenu svjesnog rizika, koji se često naplaćuje nerealizacijom roditeljske pozicije. Singer (2008.) nas podsjeća da je film medij koji osim vizualne i literarne komponente ima moć utjecaja na društvo te da svojom filozofijom i kreativnošću predstavlja oblik života. Stoga je opravdano vjerovati da su filmovi i serije poput nabrojenih važni za promišljanje o tome kako je mijenjanje paradigmi i stereotipa, razbijanje mita o ženi kao o submisivnom i manje vrijednom čimbeniku, ipak moguće.

⁵⁹ Izraz je posuđen od cit. Schubart, R. (2007) *Super Bitches and Action Babes: The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006*.

ZAKLJUČNO: TELEVIZIJSKE SERIJE PROIZVOD SU KULTURNE INDUSTRIJE

Govoriti o povijesti televizijskih serija i serijalnosti kompleksan je i zahtjevan pothvat. Mi smo si ovdje dali zadatak ponuditi sintezu razvoja serijalnosti i nastanka televizijskih serija te obrazložiti pojam serijalnosti na primjeru nekoliko recentnih, uglavnom talijanskih televizijskih serija. Usto smo pokušali dati kratki pregled oblika serijske naracije te pregled žanrova i sadržaja. Ciljano smo dotaknuli primjere „ženskih“ serija, uglavnom tzv. *crime* drama jer smo mišljenja da kriminalističke serije, s obzirom na svoju popularnost, možda ponajbolje utječu na promjenu paradigme i percepcije uloge žene u društvu percipirajući je kao ravnopravnog i aktivnog čimbenika. Serije o protagonisticama koje se nastoje dokazati u društvu u kojima dominira patrijarhalni mentalitet važne su ne samo kao umjetnički proizvod već i stoga kako bi utjecali na rodne stereotipe kojima smo donedavno robovali. Stereotipi i predrasude, naime, iako mjestimično postupno blijede, još uvijek nisu u potpunosti iščezli. S obzirom na širok medijski utjecaj, uloga kriminalističkih serija u mijenjanju stereotipa iznimno je važna.

Kriminalistička serija oduvijek je eksperimentirala sa stilovima i inovativnim korištenjem tehnologije. Mijenjala je format, prilagođavala se od epizoda koje su trajale pola sata, do serijala s filmovima od jednog sata, s ili bez „stalnih protagonista“ i pobližeg opisa njihovih odnosa, do TV filma ili miniserija, oslanjajući se na serijsku naraciju, u sezonama od šest do dvadeset četiri epizode (Turnbull), pozivajući gledatelja da promišlja o sadržaju koji analizira društveni kontekst i na njega utječe. Kriminalističke serije više nisu samo serije koje se bave istragama ubojstava, nego su angažirane u dijelu društvenih zbivanja, upućujući na društvena pitanja poput medicinskih tema, bolesti, pravnih pitanja, progovarajući o bolnim točkama društva poput migracija, rasizma, antiratnih tema, pitanja korupcije i slično. Da bi to postigle, da bi dosegnule određenu gledanost, serije se približavaju publici na različite načine uvodeći antijunake, kako kaže Kovačević (325), „pomicanjem junaka na moralnoj skali prema crnom,

prema zlikovcu: pod pritiskom straha od raznih katastrofičnih ishoda krize, beskrupuloznost se može tumačiti kao sposobnost koja jamči izlazak iz nje“. Tako i naše antijunakinje, one o kojima smo nešto pobliže ovdje govorili, progovaraju o temama nasilja, mafije i korupcije, približavajući gledateljima dinamike i poveznice između kriminala i društvenih institucija.

U seriji *Imma Tataranni*, prikazuje se kontekst organiziranog kriminala, kao što su ubojstva i korupcija unutar pravosudnog sustava. Immina „nesavršenost“, tipična za antijunakinju, njezina različitost, od izgleda do karaktera, jest glavni razlog identifikacije gledatelja s likom. Serije koje kao glavne protagonistice prikazuje Lolitu Lobosco i Petru Delicato fokusiraju se na detektivske istrage i međuljudske odnose, a zločini povezani s mafijom i nasilje često se pojavljuju kao dio zapleta. Lolita i Petra snažne su ženske figure koje se bore protiv muške dominacije u policiji i pružaju osvrt na društvene norme, očekivanja i predrasude, posebno kada je riječ o ženama u policiji i pravosudnom sustavu. Na njihovo ponašanje zasigurno utječe tradicija i prostor talijanskoga juga sa svojim geomorfološkim značajkama, na koje smo se u jednom poglavlju posebno osvrnuli. Prostor je, u kontekstu kriminalističke fikcije, usko povezan s kulturnim nasljeđem i identitetskim odrednicama društva.

Povezanost nasilja, tradicije i mafije u južnim talijanskim regijama složena je i duboka. U seriji *Le buone madri* mafija rabi nasilje ne samo kao oblik unutarnje kohezije već i kao sredstvo dominacije i kontrole. Opisima nasilja, koji su realistični i često brutalni, što odražava stvarne probleme s kojima se društvo suočava (ovdje je to talijanski jug), serija prikazuje koliko je teško ženama pobjeći iz tog kruga i kako hrabrost često može imati fatalne posljedice.

S druge strane, antijunakinje posebno u akcijskim i osvetničkim filmovima poput *Kill Bill*, predstavljaju drukčiji oblik ženske emancipacije. U tom kontekstu, nasilje postaje alat kojim žene, poput Beatrix Kiddo, preuzimaju kontrolu nad svojim životima iako je taj prijelaz često potaknut traumama ili osvetničkim motivima. Kroz prizmu feminističkih teorija, te antijunakinje, iako nasilne, postaju simbolima otpora tradicionalnim rodnim ulogama, što je u oštroj kontrastu sa ženama u seriji *Le buone madri*, koje su zarobljene unutar patrijarhalnih struktura.

U konačnici, oba prikaza upućuju na različite načine na koje nasilje oblikuje ženske sudbine, bilo kao alat za ugnjetavanje ili kao sredstvo za oslobođanje. Nasilje prikazano u serijama nije cilj samo po sebi. Naime, ono služi kao

ilustracija, integrirano je u širu priču i pruža kritički uvid o utjecaju organiziranog kriminala na život na talijanskom jugu. Ono se ni na koji način ne glorificira, nego dapače opisuje kao oruđe, koje ponekad može poslužiti za istraživanje važnih društvenih tema.

Kako smo vidjeli, televizijske serije su istodobno i proizvod i simbol kulturne industrije, koja ima snagu utjecati na promjenu percepcije o određenim pitanjima, na javno mnijenje. Ukratko, ima mogućnost progovarati o bitnim društvenim temama. Ili, kako kaže Kovačević (31), mediji „kao dio vladajućih institucija, formiraju ideološku paradigmu unutar koje gledatelj promatra svijet“. Televizijske serije imaju i svoja pravila i ograničenja te na njihovu produkciju utječe tržište i konkurencija, tako da često izvornost ideje mora ustuknuti pred nemilosrdnim ekonomskim razlozima. Iako se, ako serija postigne uspjeh, produkcija serije čini nezahtjevnom, Grignaffini i Bernardelli (2017.) upućuju na kompleksnost elemenata sustava, bez čije sinergije produkcija nije moguća. Naime, svi elementi, od prvotne zamisli, proizvodnje, prodaje i preuzimanja serije, međusobno su povezani i utječu jedan na drugog, pa sve do uloge autora, produkcije, distribucije i gledatelja, od kojih svatko ima poneke zahtjeve, što sve upućuje na složenost sustava i potrebu sinkronizacije svih navedenih elemenata. Grignaffini i Bernardelli (120) smatraju da je u prošlosti žanr određivao izbor serija, a da je danas, zbog novih tehnologija, načina distribucije i promocije, žanr samo formalni okvir kojemu trebaju prepoznatljivi elementi, koji će pojedinu seriju razlikovati od drugih serija. Drugim riječima, traži se prepoznatljivost, autentičnost, koja može doprijeti do publike.

Kvalitetne TV serije imaju svoje zakonitosti, sugerira Kovačević, počev od složenosti narativne strukture, do realističnosti i kulturne zrelosti, estetike i umještosti autora te zrelosti publike. Televizijska serija ima mogućnost opisati višedimenzionalnost svijeta obuhvatnije od bilo kojeg drugog oblika audiovizualne umjetnosti (Kovačević, 32). Međutim, ono čemu kvalitetna serija treba težiti jest zanimljivost narativnih linija. Serija može biti složena od više manjih priča koje se mogu ispreplecati, ali uvijek na uvjerljiv i realističan način. Naime, kvalitetna televizijska serija želi na realističan način prikazati svijet te donijeti jasno psihološki portretirane likove. Likovi u serijama, bilo da su glavni ili sporedni, također evolviraju, razvijaju se, a njihov psihološki profil mora biti vjerodostojan. Kovačević (33) upućuje na to da lik „mora imati psihološko i karakterno bogatstvo potrebno da duže vrijeme zadrži zanimljivost“ s ciljem da, kao kod usmene naracije, postane dijelom kolektiva, da uđe u dnevne boravke i uvuče

gledatelja u suradnički odnos. Ono što se nama čini najvažnijim elementom, uz estetiku serije, uz kvalitetna vizualna svojstva koja postizemo zahvaljujući razvoju tehnologije, uz dobrog i kompetentnog gledatelja jest edukativni potencijal televizijske serije i sposobnost da utječe na mišljenje gledatelja, da mijenja paradigme, da utječe (ali ne da zloupotrebljava) na recepciju određenih mišljenja i stavova. Činjenica, ipak, ostaje da kvalitetan proizvod, kvalitetna televizijska serija, neovisno o nabrojenim elementima, najviše zahvaljujući talentu, kreativnosti, inovativnosti svojega autora uvijek nađe put do pravog obožavatelja.

KAZALO IMENA

A

Abruzzese, Albert, 8
Allum, Felia, 60, 61, 87
Amoruso, Elisa, 60
Andriani, Carlo, 61
Aucoin McKenzie, Pauline, 32, 35, 87
Azzariti, Alice, 48

B

Bachelard, Gaston, 32, 40, 87
Baranski, Christine, 30
Bellè, Valentina, 60
Berlusconi, Silvio, 10
Bernardelli, Andrea, 18, 81, 87
Bill Hickok, Wild, 25
Božanić, Petra, 2
Brancaccio, Luciano, 64, 88
Brenneman, Amy, 30
Brooker, Charlie, 16
Buccirosso, Carlo, 47
Bukvić, Ana, 2
Burr, Raymond, 29
Butler, Judith, 72, 78, 88

C

Camilleri, Andrea, 17, 24, 37, 43
Cardini, Daniela, 8, 9, 10, 11, 20, 21, 88
Carlotto, Massimo, 17
Cavallari, Simona, 37
Chaplin, Charlie, 9
Chaudhuri, Shohini, 71, 77, 88
Chichiarelli, Barbara, 60
Clanton, Ike, 25
Connell, Raewyn, 71

Cortellesi, Paola, 57
Coviello, Massimiliano, 41, 88
Craig, Daniel, 73
Creed, Barbara, 74, 77
Cullin, Jacopo, 55

D

Daly, Thyne, 30
Davis, Viola, 57
De Cataldo, Giancarlo, 16
De Giovanni, Maurizio, 37
De Lauretis, Teresa, 73, 88
De Marchi, Emilio, 38
De Maria, Renato, 55
De Ruggieri, Carlo, 47
De Silva, Diego, 17
De Welde, Kris, 76, 88
Deschanel, Emily, 57
Dickenson, Angie, 56, 57
Donadoni, Maurizio, 43
Dugo, Monica, 47

E

Earp, Wyatt, 25
Erdmann, Eva, 35, 89
Erstić, Marijana, 2, 77, 93

F

F. Thornton, Thomas, 32, 95
Falk, Peter, 15
Fiume, Giulia, 56

G

Gabellieri, Nicola, 33, 43, 89

Gaga, Lady, 27
Gallo, Massimiliano, 47, 50
Gandolfini, James, 12
Garbo, Greta, 9
Garcia-Moreno, Claudia, 63, 90

Garret, Pat, 25
Gassmann, Alessandro, 37
Genisi, Gabriella, 33, 40, 41, 43, 44, 55, 89
Gerardi, Antonio, 35
Gibson, Mel, 33
Giménez-Bartlett, Alicia, 57
Girace, Gaia, 60
Grignaffini, Giorgio, 18, 81, 89
Grishakova, Marina, 32, 89

H

Halberstam, Jack, 73, 89
Hellinger, Bert, 53
Henry, John, 25
Hepburn, Audrey, 71
Herbert, Frank, 27
Hitchcock, Alfred, 16, 71

I

Ingalls, Caroline, 25
Ingrascì, Ombretta, 66, 67, 89

J

J. Adams, Patrick, 30
James, Frank, 25
Jarrold, Julian, 60

K

Kimmel, Michael, 75, 76, 90
Kovačević, Sanja, 18, 79, 80, 81
Kralj, Ana, 72, 95
Krantz, Gunilla, 63, 90

L

Lando, Fabio, 33, 90
Lang, Jessica, 27
Lansbury, Angela, 15
Lapice, Alessio, 46
Larsson, Stieg, 74
Lefebvre, Henri, 34, 41, 90
Leone, Sergio, 26
Lucarelli, Carlo, 17
Ludeno, Giovanni, 55
Lynch, Lashani, 73

M

Macht, Gabriel, 30
MacLachlan, Kyle, 27
Madeo, Liliana, 61, 66, 90
Mallamaci, Valentina, 31
Marchi, Irene, 60, 61, 87
Marić, Antonela, 1, 38, 49, 94, 95
Marinković, Jurica, 2
Michelini, Giulia, 37
Miniero, Luca, 55
Monroe, Marilyn, 71
Moricone, Ennio, 26
Mulvey, Laura, 72, 73, 74, 90
Mussolino, Lucio, 60

N

Nappi, Bianca, 55
Neroni, Hilary, 73, 90
Ottobrinio, Aldo, 56

P

P. Johnson, Michael, 63, 90
Pantano, Ester, 46
Perry, Alex, 60
Pezzotti, Barbara, 38, 90
Pizzolato, Nic, 17
Placido, Michele, 10
Plides, Judith, 51, 52, 53, 54
Prorokova, Tatiana, 73, 74, 91

R

R. Edgerton, Gary, 12, 93
Ramazzotti, Micaela, 60
Ranieri, Luisa, 55
Rapace, Noomi, 75
Reić Ercegovac, Ina, 2
Romano, Dora, 48, 51
Ronchi, Barbara, 47
Rossini, Gianluigi, 9, 10, 12

S

Saviano, Roberto, 37
Savino, Lunetta, 56
Scalera, Vanessa, 35, 46, 49, 50
Schubart, Rikke, 74, 78, 91
Scicchitano, Filippo, 55
Sepinwall, Alan, 12
Serling, Rod, 16

Sever Globan, Irena, 72, 95
Seydoux, Lea, 73
Seymour, Jane, 26
Shattner, William, 17
Siebert, Renate, 64, 66, 68, 91
Singer, Irving, 78, 91
Sole Tognazzi, Maria, 57

T

Tarantino, Quentin, 74
Taylor, Elisabeth, 71
Thompson-Casado, Kathleen, 57, 58
Thurman, Uma, 74
Torres, Gina, 30
Turnbull, Sue, 56, 57, 79, 91

V

Valentin, Rudolf, 9
Venezia, Mariolina, 33, 35, 36, 41, 43,
44, 46, 49, 88, 89, 91, 92, 94, 95
Viapiana, Stefanie, 51
Viapiane, Stefanie, 53

W

W. Gibson, James, 32, 93
Wark Griffith, David, 9

Z

Zingaretti, Luca, 37
Zoran, Gabriel, 32
Zotti, Lucia, 48

LITERATURA I WEB IZVORI

Primarna literatura

1. Abruzzese, A. (1984.), *Ai confini della serialità*, Napoli, Società editrice napoletana.
2. Allum, F, Marchi, I. (2018.), Analyzing the Role of Women in Italian Mafias: the Case of the Neapolitan Camorra in *Qual Sociol* 41, 361–380. <https://link.springer.com/article/10.1007/s11133-018-9389-8>
3. Andriani, C. (2024.), The Good Mothers: La storia vera delle donne che hanno sfidato la 'Ndrangheta u *National Geographic*. 03/01/2024.
4. Aucoin McKenzie, P. (2017.), Toward an Anthropological Understanding of Space and Place u Janz, B. B., (ur.) *Place, Space and Hermeneutics. Contributions to Hermeneutics*, vol 5. Springer, 395-412. https://doi.org/10.1007/978-3-319-52214-2_28
5. Bachelard, G. (1964.), *The Poetics of Space*, Boston, Beacon Press.
6. Barlozzetti, G. (1986.), *Il palinsesto. Testo, apparati e generi della televisione italiana*, Milano, Franco Angeli.
7. Battocchio, F. (2003.), *La produzione televisiva*, Roma, Carocci.
8. Bauman, Z. (2002.), *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza.
9. Bechelloni, G. (1995.), *Televisione come cultura. I media italiani tra identità e mercato*, Napoli, Liguori.
10. Bernardelli, A. (2012.) (ur.), *Il trionfo dell'antieroe nelle serie televisive*, Perugia, Morlacchi.
11. Bettetini, G. (1996.), *L'audiovisivo. Dal cinema ai nuovi media*, Milano, Bompiani.
12. Bettetini, G., Belotto G. (1985.), *Questioni di storia e teoria della radio e della televisione*, Milano, Vita e Pensiero.
13. Brinkerhoff, M. B., Lupri, E. (1988). Interspousal Violence u *The Canadian Journal of Sociology / Cahiers Canadiens de Sociologie*, 13(4), 407–434. <https://doi.org/10.2307/3340814>.
14. Bonazzi, F. (2001.), *Televisione e serialità: il tempo ritrovato, L'offerta televisiva garantisce a ognuno il suo destino seriale?*, Milano, Franco Angeli.

15. Braga, P. (2008.), *ER. Sceneggiatura e personaggi. Analisi della serie che ha cambiato la TV*, Milano, Franco Angeli.
16. Brancaccio, L. (2017.), *I clan di camorra. Genesi e storia*, Roma, Donzelli Editore.
17. Brancato, S. (2007), *Senza fine. Immaginario e scrittura della fiction seriale in Italia*, Napoli, Liguori.
18. Butler, J. (2000.), *Nevolje s rodom*, (prev. M. Paić-Jurinić), Zagreb, Ženska infoteka.
19. Butler, J. (2004.), *Undoing Gender*, New York-London, Routledge, 2004.
20. Caprettini, G.P. (1994.), *Totem e tivù*, Venezia, Marsilio.
21. Cardini, D. (2004.), *La lunga serialità televisiva. Origini e modelli*, Roma, Carocci.
22. Chaudhuri, S. (2006.) *Feminist Film Theories*, London, Routledge.
23. Coviello, M., Re, V. C. (2021.), *Translocal Landscapes. La porta rossa and the Use of Peripheral Locations in Contemporary Italian TV Crime Drama* u Academic Quarter | Akademisk Kvarter, nr. 22, 60-78. <https://doi.org/10.5278/ojs.academicquarter.vi22.6601>.
24. De Lauretis, T. (1987.), *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press.
25. De Fornari, O. (1990.), *Teleromanzo. Storia indiscreta dello sceneggiato TV*, Milano, Mondadori.
26. De Welde, K. (2012.), Kick-Ass Feminism: Violence, Resistance, and Feminist Avengers in Larsson's Trilogy u King D., Smith C. (ur.), *Men Who Hate Women and Women Who Kick Their Asses: Stieg Larsson's Millennium Trilogy in Feminist Perspective*, Nashville, Vanderbilt University Press, 15–26. doi:10.2307/j.ctv16755gn.6 (15. 3. 2023).
27. Ellis, J. (1992.), *Visible Fictions. Cinema, Television, Video*, London-New York, Routledge.
28. Erdmann, E. (2011.), Topographical Fiction: A World Map of International Crime Fiction in *The Cartographic Journal*, 48(4), 274–284, <https://doi.org/10.1179/1743277411Y.0000000027>

29. Gabellieri, N. (2022.), Place Matters: Geographical Context, Place Belonging and the Production of Locality in Mediterranean Noirs u *GeoJournal*, 87, 3895–3913. <https://doi.org/10.1007/s10708-021-10470-x>
30. Genisi, G. (2010.), *La conferenza delle arance. Le indagini di Lolita Lobosco*, Venezia, Marsilio.
31. Genisi, G. (2012.), *Uva noir. Le indagini di Lolita Lobosco*, Venezia, Marsilio.
32. Genisi, G. (2014.), *Gioco pericoloso. Le indagini di Lolita Lobosco*, Venezia, Marsilio.
33. Genisi, G. (2015.), *Spaghetti all'Assassina. Le indagini di Lolita Lobosco*, Venezia, Marsilio.
34. Genisi, G. (2016.), *Mare nero. Le indagini di Lolita Lobosco*, Venezia, Marsilio.
35. Genisi, G. (2022.), *Terrarossa. Le indagini di Lolita Lobosco*, Venezia, Marsilio.
36. Gitlin, T. (1994.), *Inside Prime Time* (1983), New York, Pantheon.
37. Gooldberg, L., Rabkin, W. (2003.), *Successful Television Writing*, Hoboken, NJ, Wiley.
38. Grasso, A. (2002.), *Enciclopedia della televisione*, Milano, Garzanti.
39. Gribaudi, G. (2010.), Donne di Camorra e identità di genere in *Meridiana. Donne di Mafia*. Roma, Viella. 67. 145–154.
40. Grignaffini, G. (2012.), *I generi televisivi*, Roma, Carocci.
41. Grishakova, M. (2012.), The Models of Space, Time and Vision u *V. Nabokov's Fiction: Narrative Strategies and Cultural Frame*, Tartu, Tartu University Press.
42. Halberstam, J. (1998.), *Female Masculinity*. Durham, Duke University Press.
43. Hirsch, M. (1981.), Mothers and Daughters u *Signs*, vol. 7, no. 1, pp. 200–22. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/3173518>.

44. Ingrascì, O. (2010.), Donne, 'ndrangheta, 'Ndrine. Gli Spazi Femminili Nelle Fonti Giudiziarie u *Meridiana. Donne di Mafia*, Roma, Viella. 67. 35-54.
45. Johnson, M. P. (1995.), Patriarchal Terrorism and Common Couple Violence: Two Forms of Violence against Women u *Journal of Marriage and Family*, 57/2. 283-294.
46. Kimmel, M. (2013.) *Men Who Love Women: Pro-Feminist Masculinities in the Millennium Trilogy* u *Women's Studies International Forum*, 46, no. C: 83-87. <https://doi.org/10.1016/j.wsif.2013.12.007>
47. Krantz, G., Garcia-Moreno, C. (2005.), Violence against Women u *Journal of Epidemiology and Community Health* (1979-), BMJ, London, 59/10. 818-21.
48. Lando, F.(1996.), Fact and Fiction: Geography and Literature: A Bibliographic Survey u *GeoJournal*, 38(1), 3-18.
49. Lefebvre, H. (1991.), *The Production of Space*, Oxford, Basil Blackwell.
50. Madeo, L. (2020.), *Donne di mafia: vittime, complici e protagoniste*, Torino, Miraggi.
51. Mulvey, L. (1999.), Visual Pleasure and Narrative Cinema u Thornham, S., (ur.) *Feminist Film Theory: A Reader*, NYU Press, 58-69.
52. Mussolino, L. The Good Mothers. Chi è Giuseppina Pesce: la vera storia della pentita di 'Ndrangheta che vuole bloccare la nuova serie di Disney+ u *Il Fatto Quotidiano*, 07/04/2023.
53. Neroni, H. (2005.), *The Violent Woman: Femininity, Narrative, and Violence in Contemporary American Cinema*, Albany, State University of New York Press.
54. Newcomb, H. (1974), *TV. The Most Popular Art*, Garden City, New York, Anchor Press.
55. Passoni, D., Ravizza, V., Chi sono le donne combattenti di *The Good Mothers* u *Corriere della Sera*, 06/04/2023.
56. Perry, A. (2018.), *The Good Mothers*, Glasgow, HarperCollins.

57. Pezzotti, B. (2012.), *The importance of Place in contemporary italian crime fiction: A blood journey*, Madison-teaneck, Fairleigh Dickinson University Press.
58. Pildes, J. (1978.), Mothers and Daughters: Understanding the Roles u *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 3, no. 2, 1–11. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/3346391>., 17/08/2024.
59. Ponton, D. M., Asero, V. (2015.), The Montalbano effect: Rebranding Sicily as a tourist destination u *On the Horizon*, 23(4), 342–351.
60. Prorokova, T. (2016.), Female Masculinity: Revenge and Violence in Tarantino's Kill Bill Vol.1 and Vol.2 u *The Human, Journal of Literature and Culture*, Issue 6, *Masculinities on Film Special Issue*, 37-55. <https://bit.ly/2R0Y52t>.
61. RAI Fiction, (2021.), *Le indagini di Lolita Lobosco*, (rež.) Luca Miniero (s. 1-2), Renato de Maria (s. 3).
62. RAI 1 (2019.), *Imma Tataranni - Sostituto procuratore*, (rež.) Francesco Amato (s. 1-2), Enrico (Kiko) Rosati (s. 3).
63. Reventós, M. D. M..(1996.), The obscure maternal double: The Mother/ Daughter Relationship Represented In and Out of Matrophobia u *Atlantis*, vol. 18, no. 1/2, 286–94. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/41054828>.
64. Schubart, R. (2007.), *Super Bitches and Action Babes: The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006*, Jefferson, McFarland.
65. Siebert, R. (1996.), *Secrets of Life and Death. Women and the Mafia*, London-New York, Verso.
66. Singer, I. (2008.) *Cinematic Mythmaking. Philosophy in Film*, Cambridge, MA, MIT Press. Sky Cinema Uno, (2020.), *Petra*, (rež.) Maria Sole Tognazzi.
67. Turnbull, S. (2007.), The Hook and the Look. CSI and the Aesthetics of the Television Crime Series u M. Allen (ur.), *Reading CSI. Crime TV Under the Microscope*, London, I.B. Tauris, pp. 15-32.
68. Venezia, M. (2014.), *Maltempo. Imma Tataranni e gli inciampi del presente*, Torino, Einaudi.

69. Venezia, M. (2018.), *Rione Serra Venerdi. Imma Tataranni e le trappole del passato*, Torino, Einaudi.
70. Venezia, M. (2019.), *Via del Riscatto. Imma Tataranni e le incognite del futuro*, Torino, Einaudi.
71. Viapiana, S. (2014.), *Madri e figlie allo specchio: La relazione madre-figlia e le costellazioni familiari spirituali*, Milano, Tecniche Nuove.
72. Worthington, H. (2011.), *Key concepts in crime fiction*. Hamphscire, Palgrave Macmillan.

Sekundarna literatura

1. Aroldi, P. (1999.), *La meridiana elettronica. Tempo sociale e tempo televisivo*, Milano, Franco Angeli.
2. Aroldi, P., Colombo, F. (2003), *L'età della TV. Indagine su quattro generazioni di spettatori italiani*, Milano, Vita e Pensiero.
3. Barra, L. (2012.), *Risate in scatola. Storia, mediazioni e percorsi distributivi della situation comedy americana in Italia*, Milano, Vita e Pensiero.
4. Benacquista, T. (1998.), *Saga*, Milano, Einaudi.
5. Bermani, C. (1991.), *Il bambino è sevito. Leggende Metropolitane in Italia*, Bari, Dedalo.
6. Books, P. (2004.), *Trame, Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi.
7. Bourdon, J. (2015.), *Il servizio pubblico. Storia culturale delle televisioni in Europa*, Milano, Vita e Pensiero.
8. Brancato, S. (1995), *Fumetti, Guida ai comics nel sistema dei media*, Datanews, Roma.
9. Brancato, S., Bernabei, V. (2011.) (ur.), *Post-serialità. Per una sociologia delle TV-series. Dinamiche di trasformazione della fiction televisiva*, Napoli, Liguori.

10. Buonanno, M. (2002.), *Le formule del racconto televisivo. La sovversione del Tempo nelle narative seriali*, Milano, Sansoni.
11. Carini, S. (2009.), *Il testo espanso. Il telefilm nell'età della convergenza*, Milano, Vita e Pensiero.
12. Casetti, F. (1984.) (ur.), *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Venezia, Marsilio.
13. Caughie, J. (2000.), *Television Drama. Realism, Modernism, and British Culture*, Oxford-New York, Oxford University Press.
14. Chatman, S. (1981.), *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche.
15. Checcaglini, C. (2015.), *Breaking Bad. La chimica del male. Storia, temi, stile*, Milano, Mimesis.
16. Cooke, L. (2013.), *Style in British Television Drama*, New York, Palgrave Macmillan.
17. Crisell, A. (2002.), *An Introductory History of British Broadcasting*, London-New York, Routledge.
18. Dall'Asta, M. (2009.), *Trame spezzate. Archeologia del film seriale*, Recco-Genova, Le Mani.
19. D'Amico, M. (2008.), *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Milano, Il Saggiatore.
20. Del Pozzo, D. (2002.), *Ai confini della realtà. Cinquant'anni di telefilm americani*, Torino, Lindau.
21. Detti, E. (1990.), *Le carte rosa. Storia del fotoromanzo e della narrativa popolare*, Firenze, La Nuova Italia.
22. Di Donato, M. (2011.), *Percorsi seriali. Storia, forme e linguaggi della fiction televisiva americana*, Roma, Lithos.
23. Dino, A. (2007.), *Symbolic Domination and Active Power: Female Roles in Criminal Organisations* u Fiandaca, G. (ur.) *Women and the Mafia: Female Roles in Organized Crime Structures*, New York, Springer.
24. Douglas, P. (2011.), *Scrivere le grandi serie TV*, Roma, Dino Audino.

25. Dunleavy, T. (2009.), *Television Drama, Form, Agency, Innovation*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan.
26. Eco, U. (1998), *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Milano, Bompiani.
27. Edgerton, G.R. (2007.), *The Columbia History of American Television*, New York, Columbia University Press.
28. Erstić, M. (2010.), Die Wiederbelebung des Film Noir? Giuseppe Tornatore's Film *La Sconosciuta* u *Maske und Kothurn*, 56, 117-129, <https://doi.org/10.7767/muk.2010.56.1.117>.
29. Flax, J. (1978.), The Conflict between Nurturance and Autonomy in Mother-Daughter Relationships and within Feminism u *Feminist Studies*. 4 (2),171.
30. Fraiman, S. (1999.), Feminism Today: Mothers, Daughters, Emerging Sisters u *American Literary History*, vol. 11, no. 3, pp. 525–44. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/490132>.
31. Frezza, G. (1995.), *La macchina del mito. Tra film e fumetti*, Firenze, La Nuova Italia.
32. Gibson, J.W. (2009.) *A Reenchanted World*, New York, Metropolitan Books.
33. Grasso, A. (2004.), *Storia della televisione italiana. 150 anni della televisione*, Torino, Garzanti.
34. Hobson, D. (1982.), *Crossroads. The Drama of a Soap Opera*, London, Methuen.
35. <https://www.indiewire.com/2021/10/no-time-to-die-lashana-lynch-female-007-interview-1234669562/>.
36. <https://soap2dayhd.com/tv/watch-the-good-mothers-online-free-95014>
37. <https://www.nationalgeographic.it/the-good-mothers-la-storia-vera-delle-donne-che-hanno-sfidato-la-ndrangheta>
38. <https://www.panorama.it/televisione/vanessa-scalera-imma-tataranni-intervista>

39. <https://www.raiplay.it/programmi/immatataranni-sostitutoprocuratore>
40. <https://www.rollingstone.it/cinema-tv/interviste-cinema-tv/vanessa-scalera-nicchia-per-sempre-ma-grazie-imma-tataranni/593729/>
41. <https://www.sorrisi.com/tv/fiction/vanessa-scalera-imma-tataranni-litiga-con-tutti-per-questo-mi-piace/>
42. Jansen, M., Urban, M.B. (2015.), *Televisionismo. Narrazioni televisive della storia italiana negli anni della seconda Repubblica*, Venezia, Edizioni Ca'Foscari.
43. Livingstone, S., (1990.), *Making Sense of Television: The Psychology of Audience Interpretation*, Oxford, Pergamon.
44. Maio, B. (2011.), *HBO, Televisione, autorialità, estetica*, Roma, Bulzoni.
45. Mair, G. (1988.), *Inside HBO. The Billion Dollar War Between HBO, Hollywood, and the Home*, New York, Dodd Mead.
46. Maurer Queipo, I. (2005.), Von Fantômas zu Kill Bill – zwischen Kult und électrochoc u *Spannungswechsel. Mediale Zäsuren zwischen den Medienumbrüchen 1900/2000*, Maurer Queipo I. (ur.) Rißler-Pipka, N., Bielefeld, Medienumbrüche 8, Transkript Verlag, 203-214.
47. Marić, A. (2021.), Fading Humanity and Myth-making: Scheming the Clandestine in Gomorrah by Matteo Garrone u *Između Srednje Europe i Mediterana: glazba, književnost i izvedbene umjetnosti / Between Central Europe and the Mediterranean: Music, Literature and the Performing Arts*, I. Tomić Ferić, A. Marić (ur.) Split, Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu; Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu, 537–546.
48. Marić, A., Trobia, M.G. (2023.), *Introduction/Introduzione u Humour and the Mediterranean. Discorsi sul comico nel contesto mediterraneo*, A. Marić, M.G. Trobia (ur.), Caltanissetta, Salvatore Sciascia Editore, 9–24.
49. Meduni, E. (1998.), *La televisione*, Bologna, Il Mulino.
50. Miller, T. (2010.), *Television Studies. The Basics*, London-New York, Routledge.
51. Montelone, F. (2004.), *Storia della radio e della televisione in Italia. Un secolo di costume, società e politica*, Venezia, Marsilio.

52. Peterson, E. T. (1958.) *The Impact of Maternal Employment on Mother-Daughter Relationship and on the Daughter's Role-Orientaton*, University of Michigan.
53. Pezzela, M. (1996.), *Estetica del cinema*, Bologna, Il Mulino.
54. Rzepka, C. J. (2005.), *Detective fiction*. Cambridge, Polity Press.
55. Salerno, P. (1999.), (ur.), *La fiction in Italia: parlano autori, broadcaster, produttori*, Roma, Dino Audino.
56. Scaglioni, M. (2006.), *TV di culto. La serialità televisiva americana e il suo fandom*, Milano, Vita e Pensiero.
57. Seger, L. (2004.), *Come scrivere una grande sceneggiatura*, Roma, Dino Audino.
58. Sepinwall, A. (2014.), *Telerivoluzione. Da Twin Peaks a Breaking Bad, come le serie TV hanno cambiato per sempre la televisione*, Milano, Rizzoli.
59. Sever Globan, I., Kralj, A. (2019.), Akcijske filmske junakinje na početku novog tisućljeća u *Nova prisutnost*, 17, 1, 5-27.
60. Sorice, M. (2002.), *Lo specchio magico. Linguaggi, formati, generi, pubblici della televisione italiana*, Roma, Editori Riuniti.
61. Taggi, P. (2003.), *Il manuale della televisione. Le idee, le tecniche, i programmi*, Roma, Editori Riuniti.
62. Thompson, K. (2003.), *Storytelling in Film and Television*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
63. Thornton, T. F. (2008.), *Being and Place Among the Tlingit*, Seattle, University of Washington Press.

